



**Universitat Autònoma de Barcelona**

**Departament d'Art**

**Doctorat en Història de l'Art i Musicologia**

**Tesis Doctoral**

***La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980):***

***Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica,***

**Volumen Primero: Estudio Comparativo**

**Autor:**

**Fabián Edmundo Hernández Ramírez**

**Directores:**

**Francesc Bonastre i Bertran / Antonio Ezquerro Esteban**

**2010**



## Agradecimientos

Estoy en deuda con una gran cantidad de personas en este y el otro lado del Atlántico. La aportación de muchas no puede relacionarse directamente con esta investigación, sin embargo, facilitaron mi tarea al hacer más fácil y amena mi vida, al ofrecerme su amistad y apoyo desinteresadamente en el momento oportuno: familiares, amigos y otras personas de las que sólo guardo el recuerdo de su generosidad. A todos ustedes muchas gracias.

### ***En Cataluña:***

A María Adelaide Robert, viuda de Pujol, quien me permitió trabajar en el archivo de su esposo y ayudó personalmente a localizar documentos importantes y otros datos relevantes. A Craig Russell, por haberme puesto en el camino de este tema. A toda la gente del *Institut d'Estudis Ilerdencs*, en particular a la Sra. Abigail Segarra Claverol, responsable del Servei d'Arxiu i Llegats. A todos mis maestros y compañeros en el programa de doctorado. A la Universitat Autònoma de Barcelona. Agradezco profundamente el apoyo de mis directores, Francesc Bonastre i Bertran y Antonio Ezquerro Esteban, este último en particular, contribuyó con exhaustivas revisiones y oportunas observaciones a que el trabajo alcanzara su forma presente.

### ***En Mexico:***

A las autoridades de la Universidad Autónoma de Zacatecas por su apoyo institucional a través de PROMEP. A la Unidad Académica de Música — mi lugar de trabajo—, a mis compañeros de trabajo y a mis estudiantes. A mis padres, que no la leerán pero que la mostrarán orgullosos a las visitas. Por último, a quienes son mi razón de existir, causa de mi alegría y de mis canas incipientes: Lolis, Diana, Kin y Tai, como fueron llegando.



# Índice general

## ***Primer Volumen: Estudio Comparativo***

<i>Indice de Ilustraciones</i>	X
<i>Indice de Tablas</i>	XIII
<b>Introducción</b>	15
<b>1. Contexto histórico</b>	24
El mundo en tiempos de Pujol: 1886-1980	26
La guitarra en tiempos de Pujol	28
Romanticismo español y guitarra	30
La guitarra en Lleida	34
<b>2. Emilio Pujol: guitarrista</b>	37
Los años de formación	37
Los programas de Pujol	52
La década de 1930: Los conciertos “históricos”	54
Los conciertos de Pujol	57
Las grabaciones de Pujol	68
<b>3. Emilio Pujol: maestro</b>	71
La Escuela Razonada de la Guitarra	72
De 1940 a 1963: los cursos internacionales	78
Los discípulos de Pujol	82
Los cursos internacionales de Lleida y Cervera	83
<b>4. Emilio Pujol: musicólogo</b>	85
La Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare	90
<b>5. Emilio Pujol: compositor</b>	106
La obra compositiva	108
Las canciones tradicionales de Pujol	117
<i>Añada</i>	117

<i>Zortzico</i>	118
<i>Els Tres Tambors</i>	118
<i>Aquelarre</i>	129
<i>El Cant dels Ocells</i>	131
Los Estudios y ejercicios	135
Permanencia de la obra de Pujol	143
<b>Conclusiones</b>	149
La obra compositiva de Emilio Pujol	150
Pujol y la “escuela de Tárrega”	152
Emilio Pujol como paradigma de la práctica profesional a principios del siglo XX	154
<i>Bibliografía</i>	159
<i>Anexo I. Las publicaciones de Pujol en París, Éditions Max Eschig</i>	170
<i>Anexo II. Pujol en la Revista Musical Catalana</i>	183
<i>Anexo III. Los discípulos de Pujol</i>	201

## **Segundo volumen: Catálogo**

<b>Introducción</b>	7
Propósito	7
Modo de empleo	7
<b>Catálogo temático</b>	13
<b>Lista de títulos del catálogo</b>	105
<b>Directorio de fuentes</b>	115

## ***Tercer Volumen: Edición Crítica***

<b>Lista de ilustraciones</b>	11
<b>La notación de la música para guitarra</b>	13
<b>La edición de la obra compositiva de Emilio Pujol</b>	19
<b>Criterios usados en la preparación de esta edición</b>	20
<b>Consideraciones generales</b>	21
<b>Notas críticas sobre las obras</b>	22
<b>Símbolos especiales usados por Pujol</b>	35
<b>Edición Crítica:</b>	37

## Índice de Ilustraciones

Ilustración 1	Emilio Pujol en su residencia de Barcelona hacia 1970. Archivo Pujol-Robert.	15
Ilustración 2	Francisco Tárrega y Eixea (*1852; †1909). Archivo Pujol-Robert.	18
Ilustración 3	E. Pujol: <i>Tonadilla</i> , manuscrito (versión Voz y Piano), 1935. Archivo Pujol-Robert.	20
Ilustración 4	Emilio Pujol hacia 1920. Archivo Pujol-Robert.	24
Ilustración 5	De izquierda a derecha: Andrés Segovia, Daniel Fortea, Miguel Llobet y Emilio Pujol. Barcelona, hacia 1915. Archivo Pujol Robert.	28
Ilustración 6	Emilio Pujol en París hacia 1920. Archivo Pujol-Robert.	31
Ilustración 7	Emilio Pujol hacia 1900. Archivo Pujol-Robert.	37
Ilustración 8	E. Pujol, década de 1910. Cortesía Juan Ruano.	45
Ilustración 9	De izquierda a derecha: E. Pujol, D. Prat, Juan C. Anido, María Luisa Anido, M. Llobet. Archivo Pujol-Robert.	48
Ilustración 10	Pujol y Matilde Cuervas, hacia 1930. Archivo Pujol-Robert.	52
Ilustración 11	Programa de un concierto de Pujol, 1927. Archivo Pujol-Robert.	53
Ilustración 12	E. Pujol hacia 1950. Archivo Pujol-Robert.	56
Ilustración 13	E. Pujol y Matilde Cuervas con sus discípulos, década de 1950. Archivo Pujol-Robert.	71
Ilustración 14	De izquierda a derecha: E. Pujol, Pau Casals, Gaspar Casadó, hacia 1955. Archivo Pujol-Robert.	80
Ilustración 15	E. Pujol en clase, década de 1960. Archivo Pujol-Robert.	82
Ilustración 16	María A. Robert y E. Pujol, Lisboa hacia 1946. Archivo Pujol-Robert.	85
Ilustración 17	Portada de la Colección.	90
Ilustración 18	Carnet de crítico musical, 1927, Archivo Pujol-Robert.	93
Ilustración 19	De pie: Eusebio Gual, Vilatobá (fotógrafo de Sabadell), Sr.	



	Gausente; sentados: Enrique García, Miguel Llobet, Emilio Pujol. Archivo Pujol-Robert	106
Ilustración 20	E. Pujol: Manuscrito de una obra para voz y piano, inédita. Archivo Pujol-Robert.	108
Ilustración 21	E. Pujol: <i>Canción de Cuna</i> , Madrid, Fortea, 1913, cc. 3-7.	110
Ilustración 22	M. Llobet: <i>El Noi de la Mare</i> , Madrid, UME, 1975, cc. 1-5.	110
Ilustración 23	Pujol: <i>Canción de Cuna</i> , Madrid, Fortea, 1913, cc. 27-31.	111
Ilustración 24	Pujol: <i>Canción de Cuna</i> , París, Max Eschig, 1931, cc. 41-45.	111
Ilustración 25	Pujol: <i>Canción de Cuna</i> , París, Max Eschig, 1931, cc. 17-25.	112
Ilustración 26	Pujol: <i>Canción de Cuna</i> , París, Max Eschig, 1931, cc. 72-82.	112
Ilustración 27	E. Pujol: <i>Romanza</i> , Madrid, Fortea, 1914, cc. 1-4.	113
Ilustración 28	E. Pujol: <i>Romanza</i> , Madrid, Fortea, 1914, cc. 18-23.	113
Ilustración 29	F. Tárrega: <i>Lágrima</i> , New York, Schirmer, 1924, cc. 1-6.	114
Ilustración 30	M. Llobet: <i>Romanza</i> , Madrid, Fortea, 1915, cc. 1-4.	115
Ilustración 31	E. Pujol: <i>Añada</i> . Inédita, 1920, cc. 1-9.	117
Ilustración 32	Escala en primer modo, dórico, desde La.	117
Ilustración 33	E. Pujol: <i>Zortzico</i> . Barcelona, Editorial de música Boileau, 1946, cc. 3-10.	118
Ilustración 34	<i>Els Tres Tambors</i> . Canción tradicional, tal como la utiliza E. Pujol en su obra.	120
Ilustración 35	E. Pujol: <i>Els Tres Tambors</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 1-4.	120
Ilustración 36	E. Pujol: <i>Els Tres Tambors</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 11- 15.	121
Ilustración 37	Pujol: <i>Els Tres tambors</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 20-27.	122
Ilustración 38	Pujol: <i>Els Tres Tambors</i> , Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 39-47.	123
Ilustración 39	E. Pujol: <i>Els Tres Tambors</i> , cc. 59-71.	125
Ilustración 40	E. Pujol: <i>Els Tres Tambors</i> , cc. 40-45.	125
Ilustración 41	Escala Octotónica desde Re	126
Ilustración 42	E. Pujol: <i>Els Tres Tambors</i> , cc. 32-39.	126
Ilustración 43	E. Pujol: <i>Els Tres Tambors</i> , cc. 52-59.	126
Ilustración 44	Escala Octotónica desde Re sostenido.	126

Ilustración 45	E. Pujol: <i>Els Tres Tambors</i> , cc. 72-79.	127
Ilustración 46	E. Pujol: <i>Aquelarre</i> . París, Eschig, 1969, cc. 50-57.	129
Ilustración 47	E. Pujol: <i>Aquelarre</i> . París, Eschig, 1969, cc. 3-9.	130
Ilustración 48	E. Pujol: <i>Aquelarre</i> , cc. 58-64.	131
Ilustración 49	<i>El cant dels Ocells</i> , versión de Pau Casals (*1876; †1973).	132
Ilustración 50	Escala Andaluza desde Si.	132
Ilustración 51	Escala Andaluza desde La.	133
Ilustración 52	E. Pujol: <i>Estudio LI</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1971, cc. 12-17.	133
Ilustración 53	Escala andaluza desde Re.	133
Ilustración 54	Pujol: <i>Estudio XLV</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1971, cc. 13-17.	134
Ilustración 55	E. Pujol: <i>Ondinas</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1936, cc. 1-3.	136
Ilustración 56	E. Pujol: <i>Ejercicio 25</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-5.	137
Ilustración 57	D. Aguado: <i>Nuevo Método para Guitarra</i> . París, Schonemberger, 1846, secc. II, Ejercicio 2, cc. 1-6.	137
Ilustración 58	E. Pujol: <i>Estudio I</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4.	139
Ilustración 59	F. Sor: <i>Estudio opus 6 núm. 8</i> . Londres, Milhouse, 1815, cc. 1-8.	139
Ilustración 60	E. Pujol: <i>Estudio 20</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 1-5.	140
Ilustración 61	F. Sor: <i>Vingt Quatre Leçons Progressives pour la Guitare, Opus 31</i> . París, Meissonnier, 1828, núm. 24, cc. 1-7.	140
Ilustración 62	E. Pujol: <i>Estudio 20</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 6-10.	141
Ilustración 63	E. Pujol: <i>Estudio 20</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 25-29.	141
Ilustración 64	D. Aguado: <i>Estudio 27, Nuevo Método para Guitarra</i> . París, Schonemberger, 1846, cc. 1-6.	141
Ilustración 65	E. Pujol: <i>Estudio 26</i> . Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 1-3.	142
Ilustración 66	D. Aguado: <i>Estudio 39, Nuevo Método para Guitarra</i> . París, Schonemberger, 1846, cc. 1-2.	142
Ilustración 67	E. Pujol, década de 1960. Archivo Pujol-Robert.	144

## Índice de Tablas

Tabla 1	E. Pujol: Conciertos y otras presentaciones.	57
Tabla 2	E. Pujol: Grabaciones.	68
Tabla 3	E. Pujol: Estudios de la Escuela Razonada de la Guitarra publicados previamente.	73
Tabla 4	Escuela Razonada de la Guitarra: plan general de la obra .	75
Tabla 5	E. Pujol: Los cinco libros de la Escuela Razonada de la Guitarra.	77
Tabla 6	Otras ediciones de la Escuela Razonada de la Guitarra.	77
Tabla 7	Publicaciones de E. Pujol en la Biblioteca Fortea, Madrid.	89
Tabla 8	Organización de la <i>Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare</i> .	91
Tabla 9	Publicaciones de E. Pujol en Argentina.	95
Tabla 10	Publicaciones de E. Pujol para el Instituto Español de Musicología del CSIC.	100
Tabla 11	Conferencias y otras actividades de E. Pujol durante sus últimos años .	101
Tabla 12	Otras publicaciones de E. Pujol.	104
Tabla 13	E. Pujol: Estrenos de obras originales.	144
Tabla 14	Grabaciones de obras de E. Pujol.	146



## Introducción



**Ilustración 1. E. Pujol en su residencia de Barcelona hacia 1970. Archivo Pujol-Robert.**

Desde una perspectiva historiográfica, Emilio Pujol, Vilarrubí (\*1886; †1980) es un autor clave para conocer la historia de la guitarra, desde los vihuelistas españoles del siglo XVI hasta Francisco Tárrega.

Su publicación de 1926 sobre la guitarra es —hasta donde se sabe— el primer intento de trazar una visión de conjunto de la guitarra, desde las representaciones de instrumentos egipcios y caldeos, hasta las guitarras de A. Torres<sup>1</sup>. Esta primera publicación fue seguida de otra veintena aproximadamente, destacando sus estudios y transcripciones de las obras de los vihuelistas españoles publicados por el Instituto Español de Musicología del

---

<sup>1</sup> PUJOL, Emilio: “La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l’évolution de l’instrument”, en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París, Delagrave, 1926, II/XXIV, pp. 1997-2035. El luthier Antonio Torres (\*1817; †1892) fue quien, a mediados del siglo XIX estandarizó sus moldes y otras técnicas constructivas que caracterizaron desde entonces a la guitarra clásica. Vide: HERRERA, Francisco: *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, pp. 2126-2127.

CSIC<sup>2</sup>. Aunque otros estudiosos trabajaron —más o menos al mismo tiempo— sobre los repertorios históricos y su interpretación en instrumentos originales o reproducciones de los mismos<sup>3</sup>, corresponde a Pujol ser el primero en presentar auditivamente la música de los vihuelistas españoles en una reproducción de este instrumento<sup>4</sup>.

Emilio Pujol consagró la mayor parte de su vida a desarrollar los postulados pedagógicos y artísticos de su maestro F. Tárrega —incluyendo su propia experiencia— en una obra didáctica titulada: *Escuela Razonada de la Guitarra*<sup>5</sup>. Esta obra puede considerarse como continuadora de la tradición guitarrística española del siglo XIX —representada por D. Aguado<sup>6</sup> y F. Sor<sup>7</sup>, entre los más conocidos— y en tanto síntesis de una práctica instrumental, su enfoque y sus materiales de trabajo representan el espíritu de una época, que iría desde 1909, año de la muerte de Tárrega, hasta 1945, año que señala el final de la Segunda Guerra Mundial.

Paralelo a esta labor se encuentra su trabajo como editor. Entre 1925 y 1975, transcribe, arregla o digita cerca de 270 obras que abarcan cinco siglos de la historia de la guitarra, la vihuela y el laúd. Estas obras están incluidas en su mayoría en la *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare*, publicada por la casa Max Eschig de París.

La obra de Emilio Pujol puede verse como un puente, tendido entre las generaciones de guitarristas de la segunda mitad del siglo XIX y aquellas que comienzan a dejarse escuchar hacia mediados del siglo XX. Aunque se trata de

---

<sup>2</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p.100.

<sup>3</sup> Mencionaré solamente a dos: a Arnold Dolmetsch (\*1858; †1940) y a Josep María Lamaña (\*1899; †1990) fundador y director del grupo *Ars Musicae*, y colaborador del Instituto Español de Musicología del CSIC. Lamaña fue especialista en temas de organología e historia de los instrumentos musicales.

<sup>4</sup> La vihuela del museo Jacquemart-André, de París.

<sup>5</sup> Los cinco libros de que consta esta obra fueron publicados entre 1934 y 1971 por la casa Romero y Fernández y por Ricordi Americana. El último libro nunca fue terminado, aunque existen numerosos apuntes. María Adelaide Robert cuenta que Pujol trabajó en este libro hasta pocas horas antes de su muerte.

<sup>6</sup> Dionisio Aguado García (\*1784; †1849).

<sup>7</sup> Fernando Sor Montadas (\*1778; †1839).

una visión excesivamente reductivista, en la historiografía de la guitarra destacan a principios del XIX, las obras de Fernando Sor, quien abandona España para establecerse en París y Londres hacia 1813, cuando contaba treinta y cinco años de edad, lo que lo convierte en el guitarrista español de mas influencia internacional hasta ese momento<sup>8</sup>. Más o menos al mismo tiempo, Dionisio Aguado, excelente guitarrista y pedagogo formado en Madrid, se convertía a través de sus métodos en el promotor de una escuela guitarrista de tradición española, con una cantidad todavía indeterminada de seguidores. Por su parte Francisco Tárrega, durante sus años en Madrid, seguramente tuvo ocasión de conocer la obra de D. Aguado, y la de otros guitarristas notables, como Tomás Damas<sup>9</sup>. Posteriormente, Tárrega, en la enseñanza de la guitarra, pondrá en práctica su versión de todos estos recursos y serán sus discípulos — entre los que se cuenta Emilio Pujol—, quienes se encargarán de darle cuerpo y de difundirla bajo la denominación —quizá no siempre apropiada— de “escuela de Tárrega”.

Según escribe D. Prat hacia 1934<sup>10</sup>, no puede haber escuela si no está sustentada por un corpus escrito que demuestre y sistematice las enseñanzas de un maestro, cosa que no sucede en el caso que nos ocupa. Por otra parte, el que un grupo considerable de personajes se hayan declarado discípulos de Tárrega y hayan dedicado tiempo y esfuerzos en difundir obras e ideas asociadas con el magisterio de Tárrega, constituye un hecho histórico que la historiografía de la guitarra ya ha registrado con la denominación de “escuela de Tárrega”. A pesar de que algunos de sus discípulos, en un exceso de celo, trataron a veces de adjudicarle méritos y autorías que no siempre eran suyas — como por ejemplo la invención del trémolo, el uso constante del “apoyando”, o la pulsación con la yema de los dedos—, la escuela de Tárrega señala la transición de los guitarristas al siglo XX con un nuevo paradigma de práctica y

---

<sup>8</sup> JEFFERY, Brian: *Ferran Sors, Compositor i Guitarrista*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 53-61.

<sup>9</sup> Vide: GIMENO GARCÍA, Julio: “La ‘escuela Tárrega’ según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol”, en *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba, Ediciones de la Posada-Ayuntamiento de Córdoba, 2003, pp. 105-133.

<sup>10</sup> PRAT, Domingo: *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 317.

repertorio que a consecuencia de ello, o por reacción, han conformado la historia de la guitarra desde 1909 hasta nuestros días.



**Ilustración 2. Francisco Tárrega y Eixea (\*1852; †1909). Archivo Pujol-Robert.**

Dado que es imposible hablar de los discípulos de Tárrega sin extenderse en su relación con este personaje, se hace conveniente mencionar algunos datos que servirán de referencia posteriormente. Francisco Tárrega y Eixea nació en Vila-real (Castellón) el veintiuno de noviembre de 1852 y murió en Barcelona el quince de diciembre de 1909. Proviene de una familia de escasos recursos económicos y durante su infancia no recibe una verdadera instrucción musical aunque se menciona en sus biografías a su padre en primera instancia, a Eugenio Ruiz, un pianista invidente y a Manuel González, otro invidente apodado el “cego de la Marina”<sup>11</sup>. De acuerdo con estas biografías, fue en 1862 cuando Tárrega escuchó a Julián Arcas, por entonces

---

<sup>11</sup> Rius, Adrián: *Francisco Tárrega 1852-2002 Biografía Oficial*. Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real, 2002, pp. 15-17.



ya un célebre guitarrista. Tárrega le es presentado y Arcas ofrece darle clases de guitarra en Barcelona, lo que al parecer nunca llegó a realizarse. Hacia 1874 Tárrega ingresa en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde estudia piano, solfeo y armonía. Existe la posibilidad de que en esta época Tárrega conociera y recibiera clases de Tomás Damas, quien al parecer radicaba en Madrid y era profesor honorario del Conservatorio<sup>12</sup>. Hacia 1878 debuta extraoficialmente en el Teatro de la Alhambra de Madrid, compartiendo escenario con I. Albéniz<sup>13</sup>, F. Chueca<sup>14</sup> y R. Chapí<sup>15</sup>. A partir de esta presentación, Tárrega inicia su carrera de concertista tocando en muchos lugares de España y haciendo su primer viaje a Francia. Sus biógrafos también destacan su carácter introvertido, intimista y su devoción al hogar y a los amigos. Esta puede ser la razón por la que sus giras fueron siempre breves y escasas, prefiriendo siempre estar cerca de casa aunque ello limitara sus ingresos. Sin embargo, Tárrega tocó conciertos en Inglaterra, Francia, e Italia, regresando en varias ocasiones a estos dos últimos países. En 1881, se casa con María Rizo Ribelles y se establece en Barcelona, alrededor de 1885. Además de sus composiciones<sup>16</sup> —publicadas la mayor parte de manera póstuma— y de sus arreglos legendarios —que siguen circulando hasta ahora en copias de todo tipo— quizá lo más trascendente de su vida fue la influencia positiva que ejerció sobre sus discípulos. Ellos se han encargado de convertirlo en una leyenda, no sin generar un cierto número de distorsiones históricas, falsas autorías y polémicas, que ahora también forman parte de la historiografía de la guitarra clásica.

---

<sup>12</sup> GIMENO GARCÍA, Julio: “La ‘escuela Tárrega’ según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol”, en *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba, Ediciones de la Posada y Ayuntamiento de Córdoba, 2003, pp. 105-133.

<sup>13</sup> Isaac Albéniz (\*1856; †1909).

<sup>14</sup> Federico Chueca (\*1846; †1908).

<sup>15</sup> Ruperto Chapí (\*1851; †1909).

<sup>16</sup> Su obra original está compuesta de unas cien piezas entre las que se encuentran 35 preludios, cerca de 20 estudios y piezas de salón célebres, como *Recuerdos de la Alhambra* o *Capricho Árabe*. Vide: RIUS, Adrián, *Francisco Tárrega: 1852-2002, Biografía Oficial*. Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real, 2002, pp. 243-253.



**Ilustración 3. E. Pujol: Tonadilla, manuscrito (versión Voz y Piano), 1935. Archivo Pujol-Robert.**

Mención aparte merece la aportación de Emilio Pujol como compositor al repertorio de la guitarra. Desde aproximadamente 1913, fecha en que aparece su primera obra, hasta 1973, fecha de publicación de la última, su catálogo de composiciones alcanzó la suma de 200 títulos, de los cuales, más de la mitad corresponde a estudios como los incluidos en la *Escuela Razonada de la Guitarra*. La mayor parte de la obra fue editada en vida de su autor por Max Eschig, de París y por Ricordi Americana, de Buenos Aires. Pese a que algunos de sus títulos siguen siendo reeditados y a que una parte considerable de su obra ha sido grabada en repetidas ocasiones, un estudio sobre el significado y la importancia de esta obra dentro del repertorio de la guitarra clásica del siglo veinte es un tema que todavía no ha sido abordado formalmente.

El objetivo principal de esta investigación es el de recuperar la totalidad de la obra compositiva de este autor y ponerla al alcance de ejecutantes, maestros e investigadores. La investigación documental llevada a cabo ha permitido recopilar en un solo trabajo una enorme cantidad de datos dispersos y valorar su objetividad y fiabilidad al cotejarlas con otras fuentes. El estudio comparativo de su obra es un acercamiento general y un primer intento de valorar la trascendencia de esta producción en tanto que representativa de un estilo de composición para guitarra en uso durante la primera mitad del siglo xx y su influencia en el desarrollo de nuevas tendencias durante los años subsiguientes.

El estudio se ha iniciado en el archivo personal de E. Pujol, en su residencia de Barcelona, ahora bajo la custodia de su viuda, la cantante portuguesa María Adelaide Robert. Dadas las dimensiones de este archivo, el trabajo se ha centrado antes que nada en la recuperación de los manuscritos de sus composiciones y su catalogación<sup>17</sup>. A partir de este primer acercamiento, se ha reconstruido su biografía con fuentes de primera mano: correspondencia, textos manuscritos y los estudios publicados por el propio E. Pujol. Los datos obtenidos fueron cotejados posteriormente con las publicaciones de otros investigadores. La investigación documental se ha completado mediante la búsqueda en publicaciones de la época, como la *Revista Musical Catalana* o el diario *La Vanguardia* y a través de fuentes indirectas obtenidas en revistas especializadas en guitarra clásica y libros escritos sobre la vida de otros personajes relacionados con E. Pujol.

En el transcurso de la investigación han surgido múltiples interrogantes que, sintetizando, han sido reducidas a siete cuestiones principales:

1. ¿Cómo es la obra compositiva de Pujol y qué características presenta?
2. ¿Es esta obra representativa de la música de su tiempo?, ¿es anacrónica, o vanguardista?

---

<sup>17</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Emilio Pujol: Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol-Robert. Una propuesta de ficha de catalogación compatible con el modelo RISM*. Trabajo de Investigación Tutelado (DEA), Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, inédito.

3. ¿Cuáles son las principales influencias apreciables en la obra compositiva de Pujol y cuál ha sido su influencia en la obra de sus discípulos y coetáneos?
4. ¿Cuál es el estado actual de su obra?
5. ¿Existe una relación directa entre su obra y la de su maestro Francisco Tárrega?
6. ¿Existe o existió realmente una “Escuela de Tárrega”?
7. ¿Puede considerarse la vida profesional de E. Pujol como paradigma de la práctica profesional y del desarrollo histórico de la guitarra durante el siglo xx?

Estas interrogantes han servido como base para formular hipótesis de trabajo que han servido para dirigir el curso de la investigación y para dar forma a la presente tesis:

- A. Emilio Pujol, a través de su obra ha tratado de dar forma, expresión y continuidad a los ideales artísticos y a los principios pedagógicos de Francisco Tárrega.
- B. El concepto de “escuela de Tárrega” es, en lo general, una elaboración de Pujol y otros discípulos de Tárrega.
- C. Bajo el concepto “escuela de Tárrega”, se incluyen, además de los postulados de Tárrega, los hallazgos históricos, técnicos y didácticos del propio Pujol.
- D. La magnitud e importancia de la obra compositiva, didáctica y musicológica de Pujol, además de su labor como concertista de primer nivel, le convierten en paradigma de la práctica profesional y en uno de los impulsores más significativos del desarrollo de la guitarra en el siglo xx.

Con estas directrices, el trabajo se ha desarrollado en cinco capítulos. En el primero, se ha hecho un acercamiento al contexto histórico donde se

desarrolla la obra de Pujol, revisando de una manera muy general desde las últimas décadas del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y extendiéndose específicamente hasta el año de su muerte. El segundo capítulo se relaciona directamente con su biografía, especialmente en sus años de juventud y su carrera como guitarrista. El tercer capítulo corresponde a sus aportaciones como maestro, abarcando prácticamente toda su vida desde la década de 1920. Su aportación a la historiografía de la guitarra, a través de sus escritos musicológicos se revisa en el capítulo cuatro. Finalmente, el último capítulo hace una revisión general sobre su formación como compositor y su obra, analizando con cierto detalle un breve número de obras que, sin ser necesariamente las más conocidas, se han considerado como representativas de sus diferentes acercamientos a la composición y de los estilos que señalan las influencias recibidas de otros autores.

## 1. Contexto histórico



**Ilustración 4. Emilio Pujol hacia 1920. Archivo Pujol-Robert.**

Emilio Pujol Vilarrubí nace el 7 de abril de 1886, un mes antes que el rey Alfonso XIII, nacido el 17 de mayo y proclamado rey el mismo día de su nacimiento. En espera de su mayoría de edad su madre María Cristina de Habsburgo actúa como regente. La longevidad de Pujol, que supera la de su infortunado y real coetáneo por casi cuarenta años<sup>18</sup>, lo lleva desde una época marcada por un brevísimo período republicano hasta el actual sistema de monarquía constitucional establecido en 1978. Dentro de este lapso de tiempo quedan los acontecimientos más importantes de la historia del mundo contemporáneo: Las pugnas nacionalistas y las crisis económicas que desencadenarían dos guerras mundiales, la pandemia más mortífera de la historia y en España dos periodos republicanos intercalados con dos dictaduras, la última precedida por una cruenta guerra civil<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Alfonso XIII muere en Roma el 28 de febrero de 1941 mientras que Pujol fallece en Barcelona el 15 de noviembre de 1980.

<sup>19</sup> La primera república española fue proclamada el 11 de febrero de 1873 Tras la abdicación de Amadeo I. El 29 de diciembre de 1874 fue restaurada la monarquía tras los golpes militares de

En abril de 1902<sup>20</sup>, la vocación artística de Pujol lo pone en contacto con F. Tárrega<sup>21</sup>, icono de un tardío romanticismo español y paradigma de las primeras generaciones de guitarristas del siglo xx. Al finalizar la primera guerra mundial parte a París, donde se reencuentra con sus amigos Ricard Viñes, Miguel Llobet, Joaquín Nin-Culmell, Agustí Grau y otros artistas catalanes. Además, conoce y establece una firme amistad con Joaquín Rodrigo y Manuel de Falla. A través de estos amigos, de sus continuos viajes por Europa y de su interés constante por todo lo relacionado con su arte, Pujol llega a conocer a fondo la obra de los artistas contemporáneos: Claude Debussy, Cesar Franck, Francis Poulenc, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Isaac Albéniz y Enric Granados. No solamente se convierte en un impulsor activo de la música para guitarra del siglo xx como intérprete sino que aporta sus propias composiciones al repertorio. Su amistad y admiración por Felipe Pedrell lo animan a dedicarse con seriedad a la investigación de la música para guitarra, vihuela y laúd de los siglos XVI, XVII y XVIII, lo que lo convierte en pionero de la recuperación de este repertorio trascendental para la historia de la guitarra<sup>22</sup>.

---

Manuel Pavía y Arsenio Martínez Campos. Con esto se inicia el periodo conocido como "Restauración". La restauración abarca el reinado de Alfonso XII (\*1874; †1885) extendiéndose en parte al reinado de su hijo Alfonso XIII, de 1885 a 1931 (Regencia de María Cristina hasta 1902) y termina con la dictadura de Primo de Rivera que va de 1923 a 1930. Un año después se proclama la segunda república, el 14 de abril de 1931. Este fértil periodo republicano termina en julio de 1936 con el inicio de la Guerra civil que terminaría tres años después instaurando la dictadura del general Francisco Franco, el 1 de abril de 1939. Con la muerte de Franco en 1975, se restablece la monarquía que unos años más tarde se convertirá en el actual régimen de monarquía constitucional. *Vide*: BLEIBERG, Germán: *Diccionario de Historia de España*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, Vol. 3, p. 456-460. También *vide*: COOK, Chris; STEVENSON, John: *Guía de historia contemporánea de Europa*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 26-27.

<sup>20</sup> RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 132.

<sup>21</sup> Francisco Tárrega y Eixea (\*1852; †1909).

<sup>22</sup> Felipe Pedrell (\*1841; †1922), compositor y musicólogo español pionero del resurgimiento de la música española durante la segunda mitad del siglo XIX y autor de un texto de gran influencia en el desarrollo del nacionalismo español: *Por nuestra Música*, publicado en Barcelona en 1891.

## ***El mundo en tiempos de Pujol: 1886-1980***

La transición del siglo XIX al XX será extremadamente dolorosa y conflictiva. El crecimiento económico, basado en industrias de transformación requería un gran abasto de materias primas y éstas se encontraban, casi siempre, en lugares lejanos: África, Asia, América del Sur. Los países más desarrollados se apresuran a gestionar la compra, o simplemente a apropiarse de aquellas zonas que contienen los recursos buscados. Los conflictos económicos entre países se ocultan bajo el manto ideológico del nacionalismo y los conflictos bélicos que se daban aisladamente, como la guerra Hispano-americana<sup>23</sup> o las guerras por las colonias africanas, fueron escalando paulatinamente en intensidad hasta convertirse en un enfrentamiento entre muchos países que se denominaría Gran Guerra o Primera Guerra Mundial<sup>24</sup>.

España, desde comienzos del siglo XIX, sufre una serie de reveses internos y externos que acaban con el poder económico y militar que ejerciera en siglos anteriores. A la pérdida paulatina de la mayoría de sus colonias en América se suman los conflictos políticos internos que originaron una serie de guerras —como la invasión napoleónica o las guerras Carlistas— y que debilitaron todavía más su capacidad para responder a los cambios cada vez más rápidos que se daban en el mundo. Movimientos políticos como el sindicalismo e ideologías como el comunismo, el nacionalismo o el anarquismo, revivieron en España las diferencias entre colectivos históricamente antagónicos y sus anhelos independentistas. El estado monárquico entró en crisis, aunque los movimientos republicanos no pudieron adquirir suficiente fuerza como para retomar el poder permanentemente. Ya bien entrado el siglo

---

<sup>23</sup> Esta guerra, el desastre del 98, supuso el fin del antiguo dominio español ultramarino con la pérdida definitiva en 1898, de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

<sup>24</sup> Comenzó el 28 de julio de 1914 como un enfrentamiento localizado entre el Imperio Austro-Húngaro y Serbia y terminó y finalizó con la firma del armisticio del 11 de noviembre de 1918. La participación de los países aliados convirtió esta guerra en un conflicto mundial en el que llegaron a participar 32 naciones, entre ellas Alemania, Inglaterra, Francia, Rusia, Italia y Estados Unidos. *Vide*: ALVEAR ACEVEDO, Carlos: *Historia Universal Contemporánea*. México, Editorial Limusa, 2001, pp. 265-286.



XX, las distintas ideologías y las aspiraciones políticas de grupos antagónicos: republicanos, falangistas, comunistas, anarquistas, nacionalistas, se enfrentaron violentamente, desencadenando una guerra civil, de 1936 a 1939, en la cual surge vencedor una alianza de grupos conservadores, entre los que se cuentan monárquicos y falangistas, en torno a la figura carismática del general Francisco Franco.

En el año 1885, un año antes del nacimiento de Pujol, las grandes ciudades españolas sufren una de las últimas y más terribles epidemias de cólera, producida por el hacinamiento, la falta de alcantarillado y otras medidas higiénicas en las grandes ciudades. Cuando Alfonso XIII se hace cargo del estado al cumplir 16 años, el 17 de mayo 1902, se estima que la población total en España sumaba unos 18.5 millones de personas. En pleno progreso industrial y comercial, Barcelona rebasa los 533.000 habitantes al llegar el nuevo siglo, Madrid los 540.000, Valencia llega a 230.000 y Bilbao a 85.000, quintuplicando en cincuenta años el número de habitantes. Otro hecho importante ocurrido durante el reinado de Alfonso XIII, fue la pandemia llamada *gripe española* de 1918, que dejó un saldo calculado conservadoramente de 25 millones de muertos en todo el mundo<sup>25</sup>.

Mientras esto sucedía en España, en Alemania, el gobierno monárquico, abatido por su derrota en la Primera Guerra Mundial, enfrentaba una severa crisis económica que llevó al poder a uno de los grupos más radicales, el partido nacional-socialista alemán, el cual, bajo la dirección de Adolph Hitler, iniciaría una campaña de militarización sin precedentes, seguida inmediatamente por invasiones a los territorios vecinos desencadenando en 1939, la Segunda Guerra Mundial<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando; GONZÁLEZ VESGA, José: *Breve Historia de España*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 534-535. Esta pandemia no surge en España pero el país fue uno de los más afectados con cerca de 8 millones de enfermos y alrededor de 300.000 fallecimientos, la mayor parte de ellos en un periodo de tan solo 16 semanas. Vide: BARRY, John M.: "The site of origin of the 1918 influenza pandemic and its public health implications" en *Journal of Translational medicine*, 2:3, enero 2004. Puede consultarse en Internet, <http://www.translational-medicine.com/content/2/1/3>.

<sup>26</sup> Este conflicto militar comenzó en 1939 como un enfrentamiento bélico europeo entre Alemania y la coalición franco-británica, se extendió hasta afectar a la mayoría de las naciones del planeta y su conclusión en 1945 supuso el nacimiento de un nuevo orden mundial dominado

## ***La guitarra en tiempos de Pujol***



**Ilustración 5. De izquierda a derecha: Andrés Segovia, Daniel Fortea, Miguel Llobet y Emilio Pujol. Barcelona, hacia 1915. Archivo Pujol Robert.**

La historiografía de la guitarra contemporánea, la guitarra clásica<sup>27</sup>, ha requerido, antes de poder desarrollarse, la destrucción de ciertas ideas preconcebidas, que limitaban la visión de su pasado a un reducido número de personajes y sus obras. A partir de ellos, se intentaba explicar la situación actual del instrumento creando la ilusión de breves chispazos de genio en medio de grandes lagunas de vacío y mediocridad. Un ejemplo de esta actitud

---

por Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). La Segunda Guerra Mundial requirió la utilización de todos los recursos humanos y económicos de cada Estado y fue un conflicto único en los tiempos modernos por la violencia de los ataques lanzados contra la población civil y por el genocidio (el exterminio de judíos, gitanos, homosexuales y otros grupos) llevado a cabo por la Alemania nacionalsocialista como un objetivo específico de la guerra. Los principales factores que determinaron su desenlace fueron la capacidad industrial y la cantidad de tropas. Lo más dramático de este conflicto fue la gran cantidad de vidas humanas perdidas.

<sup>27</sup> Cuyas características fueron fijadas, al menos temporalmente, por los modelos del constructor Antonio Torres (\*1817; †1892) a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

reduccionista lo encontramos en una entrevista realizada a Andrés Segovia<sup>28</sup>.

Durante la entrevista se le pregunta a Segovia entre otras cosas:

« [...] Se ha dicho don Andrés Segovia que la guitarra no le ha ayudado a usted sino que gracias a usted la guitarra está donde está, ¿qué dice al respecto? — Pues que en cierto modo tienen razón, aun cuando yo no me atribuyo la totalidad del resultado favorable para la guitarra puesto que han existido guitarristas de grandísimo valor: entre el siglo XVIII y XIX el mejor de todos fue Sor. Después, al mismo tiempo han existido italianos como Carcassi, como Giuliani, etcétera, y finalmente Tárrega, que durante el siglo XIX (la segunda mitad del siglo XIX) también tuvo una actividad muy loable. Discípulos suyos han logrado también atraer la atención de los músicos, críticos y públicos hacia la guitarra, sobretodo Llobet, catalán. Pero creo, sin que esto sea inmodestia, que he sido yo el que ha llevado la guitarra a todos los públicos del mundo e interesado a los filarmónicos, críticos y compositores, en realzar el prestigio del instrumento»<sup>29</sup>.

Aunque los comentarios de Segovia pueden considerarse tendenciosos, es perfectamente posible que un guitarrista de finales del siglo XIX o principios del XX considerase que su instrumento era menospreciado, que no tenía acceso a las grandes salas donde se interpretaba ópera o música para grandes orquestas y donde, frecuentemente, el piano, el violín o el violonchelo actuaban como solistas. Seguramente este guitarrista echaría en falta un repertorio de música similar al que gozaban los tres instrumentos mencionados especialmente de finales del siglo XVIII y del siglo XIX.

Esta actitud se explica por dos hechos propios del momento histórico. En primer lugar, desde principios del siglo XIX la música para grandes masas orquestales se convierte en un espectáculo sólo superado por las grandes producciones operísticas. Esta música espectáculo incluye también al concierto con orquesta donde se destacan por sus condiciones acústicas y su popularidad el piano, el violín y el violonchelo. En segundo término tenemos por supuesto la popularidad de los instrumentos mencionados, particularmente el piano. Desde su invención a fines del siglo XVIII, este instrumento llegó a convertirse rápidamente en símbolo del poder burgués, y de paso, en una lucrativa empresa que incluía la organización de recitales y la venta de música

---

<sup>28</sup> (\*1893; †1987).

<sup>29</sup> Entrevista realizada para *El Personaje y su Historia*, un programa de Radio Barcelona, en 1965, en ocasión de un recital de A. Segovia en el *Palau de la Música Catalana*. Este documento fue consultado en la Biblioteca de Cataluña en julio de 2004.

impresa. Por último, es necesario apuntar la ignorancia de los propios guitarristas en relación al pasado reciente y remoto del instrumento. A pesar de la considerable cantidad de métodos publicados y de que la guitarra fuera objeto de estudio en los conservatorios de ciudades como Barcelona y Madrid, hasta bien entrado el siglo xx la enseñanza de la guitarra siguió siendo un asunto privado y de carácter básicamente autodidacta.

Sin ser hegemónica, la presencia de los instrumentos de cuerda pulsada, como la guitarra, es una constante en la iconografía musical desde el siglo XIII. La práctica musical en estos instrumentos puede ser atestiguada por referencias de la época y posteriores, sin, al parecer, discontinuidad. Puede asumirse por tanto la presencia continua de instrumentos tipo guitarra en el mundo musical español<sup>30</sup>. La función social de estos instrumentos, en cambio, no ha sido la misma. Su prestigio y ubicuidad los ha llevado, de instrumentos de la aristocracia, a ser presencia constante en el ámbito de la música popular. Felipe Pedrell, el ideólogo del nacionalismo español, no podía dejar de advertir la presencia constante de este tipo de instrumentos en la historia de la música española y en el ámbito popular<sup>31</sup>. A partir de sus trabajos de investigación y de su influencia sobre investigadores como E. Pujol, se inicia la lenta recuperación del repertorio y la historia de la guitarra e instrumentos similares como la vihuela.

## ***Romanticismo español y guitarra***

---

<sup>30</sup> Vide: REY, Pepe; SUÁREZ-PAJARES, Javier: "Guitarra", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 6, pp. 90-112.

<sup>31</sup> Pedrell dedicó un gran esfuerzo a investigar y dar a conocer este repertorio. Cito como ejemplo su artículo sobre Amat publicado por partes en: "Músichs vells de la terra", en *Revista Musical Catalana*, II/23 (noviembre 1905), pp. 205-207; II/24 (diciembre 1905), pp. 229-231; III/25 (enero 1906), pp. 1-2; III/26 (febrero 1906), pp. 21-22. Otro artículo sobre Luys Milán fue publicado en: *La Vanguardia* (30 de septiembre de 1902), p. 4. Pujol resalta además la inclusión que hace en su *Cancionero Popular Español*, publicado entre 1917 y 1922, de obras de Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Bermudo, Pisador, Fuenllana, Daza, Sanz, Guerau y Marín. Vide: PUJOL, Emilio: "El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra", en *Anuario Musical*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1973, Vol. XXVII, pp. 3



**Ilustración 6. Emilio Pujol en París hacia 1920. Archivo Pujol-Robert.**

En España, desde mediados del siglo XIX, el romanticismo toma la forma inmediata de un nacionalismo que busca retornar al origen, a la fuente del carácter nacional que era, según los defensores de este movimiento, el espíritu del pueblo. El reflejo más claro de esta situación lo proporciona F. Pedrell con su manifiesto *Por nuestra música* de 1891. Pero esta mirada romántica proviene en parte del exterior. Viajeros románticos ilustres, como Prosper Mérimée<sup>32</sup>, o Mikhail Glinka, contribuyeron a rodear la música popular española de un halo de primitivismo, exotismo, romanticismo o, como lo expresaría un poco más tarde Debussy, “bárbara melancolía”<sup>33</sup>. Glinka estuvo en España de mayo 1845 a

---

32 Prosper Mérimée (\*1803; †1870). Escritor y viajero entusiasta que recorriera España en varias ocasiones entre 1830 y 1864. Autor de la novela *Carmen*, publicada en la *Revue des Deux Mondes* el 1 de octubre de 1845. La visión de la obra de Mérimée de la España del siglo XIX no es exactamente la misma que se presenta en la ópera de Bizet. Ambas ofrecen caracterizaciones discutibles mas no obstante ejercieron influencia en la conceptualización que se hizo de España en el extranjero. Vide: SENTAURENS, Jean: “La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del ‘cuentecillo gracioso’ de la Señora de Montijo” en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla, APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 2006.

<sup>33</sup> Vide: RUSSOMANNO, Stefano: “Debussy e la Chitarra”, en *Il Fronimo*. Milano, núm. 100, año 25, 1997, pp. 51-60. A los nombres ya mencionados se pueden agregar los de François-René de Chateaubriand (\*1768; †1848), Washington Irving (\*1783; †1859), Víctor Hugo (\*1802; †1885), Théophile Gautier (\*1811; †1880) y Franz Liszt (\*1811; †1886) que visitara la península ibérica entre octubre de 1844 y abril de 1845.

junio 1847 y de esta estancia resultaron cuatro obras que evocan el carácter de la música española con referencias obligadas al sonido de la guitarra<sup>34</sup>. Otro ejemplo posterior de esta tendencia lo tenemos en *Carmen* de Georges Bizet<sup>35</sup>, basada precisamente en la obra homónima de Mérimée. Claude Debussy intentó evocar en algunas de sus obras, esta esencia, o ambiente de lo español: *Mandolina* y principalmente su *Soirée dans Grenada* recogen ésta percepción asociada indisolublemente a la sonoridad y recursos de la guitarra<sup>36</sup>.

Durante todo el siglo XIX, los guitarristas españoles, italianos, alemanes, franceses, recorrían los escenarios europeos compartiendo sitio en los conciertos con pianistas, cantantes, violinistas y otros instrumentistas. Unos años después de la muerte de Fernando Sor<sup>37</sup>, los guitarristas españoles dominaban la escena francesa. Jaime Bosch<sup>38</sup> llega a Francia en 1852 y se establece en París en 1853 donde residirá hasta su muerte. José Ferrer<sup>39</sup> estuvo en París entre 1885 y 1905. Antonio Giménez Manjón visitó París en varias ocasiones<sup>40</sup>. Francisco Tárrega estuvo en Francia por primera vez en 1881<sup>41</sup>. Miguel Llobet residió en París de 1905 a 1914 y tuvo la oportunidad de conocer y tocar para Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Vincent d'Indy, Paul Dukas y Claude Debussy<sup>42</sup>. Emilio Pujol residió en París de 1921 hasta 1939. Andrés Segovia debuta en París en 1924 y vuelve en repetidas ocasiones<sup>43</sup>.

Para completar el panorama tenemos a la generación de grandes intérpretes y compositores españoles que, en la segunda mitad del XIX y

---

<sup>34</sup> Mikhail Glinka (\*1804; †1857). Vide: STUART CAMPBELL, James: "Glinka, Mikhail" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 10, pp. 1-13.

<sup>35</sup> (\*1838; †1875). Su ópera *Carmen* se estrenó el 3 de marzo de 1875 en el *Opéra-Comique* de París.

<sup>36</sup> (\*1862; †1918). Estas dos obras fueron compuestas en 1881 y 1903 respectivamente. Hay más ejemplos durante todo el siglo XIX: el *Capricho Español* (1887) de Rimsky-Korsakov, *España* (1883) de Emmanuel Chabrier, varias obras de Luis M. Gottschalk y un largo etcétera.

<sup>37</sup> (\*1778; †1839).

<sup>38</sup> (\*1826; †1895).

<sup>39</sup> (\*1835; †1916).

<sup>40</sup> (\*1866; †1919). Vide: MANGADO ARTIGAS, Josep: *La guitarra en Cataluña*. Londres, Tecla Editions, 1998, p.80.

<sup>41</sup> HERRERA, Francisco: *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 2069.

<sup>42</sup> ALONSO, Fernando; TREPAT, Carles: "Miguel Llobet (1878-1938). Guitarrista i Compositor", en *Catalunya Musica: Revista Musical catalana* (enero 1995), núm. 123, pp. 25-36.

<sup>43</sup> HERRERA, Francisco: *Op. cit.*, p. 1914.

principios del xx, vivían prácticamente fuera de su país, recorriendo Europa y promoviendo el reconocimiento del arte español: Pablo Sarasate<sup>44</sup>, Isaac Albéniz<sup>45</sup>, Enric Granados<sup>46</sup>, Ricard Viñes<sup>47</sup>, Manuel de Falla<sup>48</sup>, Joaquín Turina<sup>49</sup>, Pablo Casals<sup>50</sup>, Federico Moreno Torroba<sup>51</sup>, Joaquín Rodrigo<sup>52</sup> y otros<sup>53</sup>.

En este contexto, el *Homenaje a Debussy* compuesto en 1920 por M. de Falla y estrenado por Llobet en Burgos, el 13 de febrero de 1921<sup>54</sup>, señala el punto culminante de una visión generadora de un estilo musical inspirado en la guitarra como símbolo de lo español y el inicio de una nueva fase de desarrollo para el instrumento. Lo que M. de Falla logra, es llevar la corriente de la música impresionista de la época a la guitarra. Un poco lo contrario a lo que estaba sucediendo: el espíritu de la guitarra se había infiltrado en la concepción de la música española y ahora, el espíritu de “lo moderno” se filtra en la música para el instrumento. No siendo guitarrista, M. de Falla no estaba atado a su repertorio tradicional, ni a su técnica, por lo que su propuesta fue la más adecuada en ese momento: recuperar lo que Debussy y otros antes que él, habían identificado como “la esencia del instrumento”, y utilizarlo como elemento generador de la obra musical.

M. de Falla no fue el primero ni el único compositor de esa época que escribió para la guitarra. A. Barrios<sup>55</sup> era a principios de siglo, un compositor y

---

<sup>44</sup> (\*1844; †1908).

<sup>45</sup> (\*1860; †1909), establecido en París desde 1893.

<sup>46</sup> (\*1867; †1916). De 1887 a 1889 estudió en París.

<sup>47</sup> Ricard Viñes i Roda (\*1875; †1943). Uno de los pianistas españoles más importantes de este periodo, promotor de Ravel, Debussy y de todos los compositores españoles de la época. Viñes radicó en París desde los 12 años.

<sup>48</sup> (\*1876; †1946).

<sup>49</sup> (\*1882; †1949).

<sup>50</sup> (\*1876; †1973).

<sup>51</sup> (\*1891; †1982).

<sup>52</sup> (\*1901; †1999).

<sup>53</sup> Aquí es necesario mencionar otra vez el papel fundamental de Pedrell, sus discípulos y seguidores, entre ellos los pianistas catalanes I. Albéniz, E. Granados y el compositor M. de Falla en el desarrollo y promoción de una música nacional alejadas de tópicos. Vide: BERGADÀ, Montserrat: “Pedrell i els pianistes catalans a Paris”, *Recerca Musicologica*. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, XI-XII, 1991-1992, pp. 243-257.

<sup>54</sup> ALONSO, Fernando; TREPAT, Carles: “Miguel Llobet (1878-1938). Guitarrista y compositor”, en *Calalunya Musica: Revista Musical Catalana*, núm. 123 (enero 1995), pp. 25-36.

<sup>55</sup> Agustín Pío Barrios (\*1885; †1944).

un guitarrista formado y reconocido en su país, pero no llegó a Europa — brevemente por cierto—, sino hasta 1934 y sus composiciones fueron conocidas mucho después. Heitor Villalobos<sup>56</sup>, cuando llega a París en los años veinte, ya había compuesto una cantidad importante de obras para guitarra.

La difusión de esta música y sus intérpretes fue un factor clave en este repunte del interés por el instrumento. Aunque desde finales del siglo anterior ya se hacían intentos de grabar y difundir comercialmente a los grandes intérpretes<sup>57</sup>, hacia 1920 la técnica de la grabación en discos de acetato se perfecciona y surge una industria exitosa que se dedica a grabar y a promover a los grandes intérpretes del momento. Se conservan todavía grabaciones históricas de A. Barrios, M. Llobet, E. Pujol, R. Sainz de la Maza y A. Segovia. Este último desarrollaría una carrera particularmente exitosa y se convertiría en el guitarrista más famoso del siglo xx.

### ***La guitarra en Lleida***

La historiografía de la guitarra en esa provincia puede remontarse por lo menos a los trabajos de Joan Carles Amat a principios del siglo xvii<sup>58</sup>. Aparte de Amat, las fuentes documentales referidas a la práctica de la guitarra en Cataluña son más bien escasas, lo que no ha impedido que en esta región apareciesen guitarristas tan importantes como el mencionado Amat o Fernando Sor<sup>59</sup>.

En Lleida, a finales del siglo xix, ya se registra una actividad constante en torno al instrumento con un buen número de ejecutantes profesionales y

---

<sup>56</sup> (\*1887; †1959).

<sup>57</sup> El 15 de noviembre de 2002, se pudo leer en el sitio <http://www.levante-emv.com> de Internet la noticia de que se había descubierto una grabación en cilindro de cera de una obra (Gavota) de Francisco Tárrega presumiblemente interpretada por él mismo. La existencia de esta grabación no está en duda, lo que queda por confirmar es que el intérprete sea en realidad Francisco Tárrega.

<sup>58</sup> AMAT, Joan Carles: *Guitarra española de cinco órdenes la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y bemollados con estilo maravilloso*, Lleida, Viuda de Anglada y Andrés Lorenzo, 1627. Los datos señalan una edición previa en 1596.

<sup>59</sup> (\*1778; †1839).



aficionados —la mayor parte de ellos sin abandonar el ámbito local— quienes además realizan labores de organización y promoción de conciertos, composición, arreglos y enseñanza. Entre muchos, han permanecido los nombres de Salvador Ravés, Paulino Gort, Agustín Godia, Antón Anguera<sup>60</sup>, José Riera<sup>61</sup>, Antonio Hernández, Roberto Pereña, J. Oriol Lladen, José Tufet, Jaime Arnalot, Alfonso Espín —discípulo de Daniel Fortea—, Mariano Guiu —aficionado leridano amigo de Emilio Pujol y dueño de un famoso hostel, centro de reunión de los guitarristas locales y visitantes—<sup>62</sup>, Ramón Morell, José María Sierra Fortuny, el propio Pujol y otros. Se añaden además los nombres de algunos célebres ejecutantes de flamenco como Canona, Jaime Pubil el Parrano, Jaime Jiménez “Cap de Ferro”, Antonio Jiménez y “Paquito” Abolafio.

Las agrupaciones de instrumentos de cuerdas pulsadas fueron muy populares en esta época. En Barcelona se recuerda sobre todo a la *Lira Orfeo*, por su relación con el guitarrista Miguel Llobet<sup>63</sup>. En Lleida se pueden mencionar algunas: *La Púa*, formada por Salvador Ravés y en la que actuaban Anguera, Suñé, Riera y Roig; el grupo *Alfonso Victoria* dirigido por Antonio Rodríguez, donde actuaba Alfonso Espín; el grupo *Amigos del Arte* fundado y dirigido por Espín hacia 1931 y en donde participaban sus hijos Alfonso, Ramón y Julio; y por último el dúo formado por Ramón Morell y Mariano Guiu<sup>64</sup>.

El entorno habitual donde se escuchaba, tocaba y discutía la música de guitarra es el de la “peña”, pequeño círculo de aficionados que se reunía en la casa de unos de los miembros o en algún sitio público. Estos grupos fueron determinantes en el desarrollo de la guitarra por el gran entusiasmo que

---

<sup>60</sup> (\*1861; †1931).

<sup>61</sup> (\*1885; †1930).

<sup>62</sup> (\*1893; †1948). Vide: HERRERA, Francisco: *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p.914.

<sup>63</sup> Vide: *Revista Musical Catalana*, núm. 11 (noviembre 1904), p. 240.

<sup>64</sup> Las agrupaciones de instrumentos de cuerdas pulsadas como guitarras, mandolinas, bandurrias, etc., son otro aspecto de la historia de este instrumento insuficientemente investigado. Puede verse en todo caso, que estos conjuntos, aportaban una considerable cantidad de aficionados y de oportunidades para la ejecución profesional o semi-profesional, además de un pequeño negocio de edición musical. En torno a estas agrupaciones se formaron muchos guitarristas de la época como D. Fortea, M. Llobet, E. Pujol y muchos otros. Recientemente ha circulado en Internet una foto de F. Tárrega al frente de uno de estos conjuntos. Vide: <http://guitarra.artelinkado.com/foros/showthread.php?t=8808>.

demonstraron siempre por su práctica, su repertorio y sus intérpretes. Al amparo de estos grupos se formaron e iniciaron sus carreras prácticamente todos los guitarristas de la época, desde Tárrega hasta Segovia. En Lleida, el lugar más célebre fue la Fonda Racó, presidida por Ramón Morell y Mariano Guiu<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Vide: RIERA, Juan: *La guitarra y guitarristas leridanos*. Lérida, Caliu Ilerdenc, Artes Gráficas Ilerda-Guimet, 1958.

## 2. Emilio Pujol: guitarrista



Ilustración 7. Emilio Pujol hacia 1900. Archivo Pujol-Robert.

### ***Los años de formación***

La biografía de Pujol empieza en 1864, cuando Ramón Pujol —joven comerciante de la localidad de Granadella— se casa con Cristina Vilarrubí Conill de Lloret de Mar. El matrimonio tendrá cinco hijos, el más pequeño de los cuales será Emilio quien, diez años antes de su muerte, escribirá sobre su familia:

«Juan Pujol de Ca'l Bepo. Fill de Juan (Jan). De jovenet, dependent de la botiga Subirat de Mora de Ebro. Maria Rosa Subirat de Tortosa pasa a Mora de Ebro. Juan Pujol (Janet) es casa amb Maria Rosa Subirat y s'estableixen a

la Granadella (Plasseta). Tenen cinc fills: Mariano, Francisco, Juan Batista, Pere Pau y Ramón. Ramón Pujol es el que queda al cuidat dels seus pares. De petit es escolà. Als 8 u 10 anys passa a estudiar al seminari. Aprèn musica religiosa y faren lliçons de piano del professor D. Joaquim Tarrassa. Als 14 anys deixa el seminari i passa a Barcelona a estudiar el comerç. Torna a la Granadella i es fa càrrec del negoci dels seus pares. L'amo de la ferreteria de D. Josep Vilarrubí, el presenta al seu germà Anton de Lloret de Mar i es casa amb la seva filla Cristina per pur amor. S'instalan a Granadella i tenen cinc fils: Agustina, Juan Antonio, Delfina, Soledad y Emilio»<sup>66</sup>.

Según copia de la partida de bautismo<sup>67</sup>, Emilio Pujol Vilarrubí nace el día 7 de abril de 1886 en la parroquia de Granadella, localidad de la provincia de Lleida, situada a unos 125 kilómetros al oeste de Barcelona. Sus abuelos paternos fueron Juan Pujol de Granadella y María Rosa Subirat de Mora de Ebro. Sus abuelos maternos fueron Antonio Vilarrubí y Agustina Conill, ambos provenientes de Lloret de Mar. Por esos años, su padre ejerce como alcalde de Granadella<sup>68</sup>.

De acuerdo con la biografía escrita por J. Riera, el interés de Pujol por la música es precoz y tiene mucho que ver con su entorno familiar. Su padre tocaba el piano y su hermano Juan Antonio tocaba la guitarra. A los cinco años de edad ya toma clases de solfeo con Modesto Aragonés, sastre y director de la banda de música de la localidad<sup>69</sup>. En abril de 1894, la familia se muda a Barcelona. Pujol toma clases de solfeo con Amadeo Badía, de la Escuela Municipal de Música<sup>70</sup>. Unos años después, toca con la *Estudiantina Universitaria* fundada por su hermano Juan Antonio y toma lecciones de bandurria con Miguel Ramos, director del grupo<sup>71</sup>. En febrero de 1898 la estudiantina viaja a París, donde, según el propio Pujol, tocarán para el

---

<sup>66</sup> Este texto forma parte del Archivo Pujol-Robert, que contiene buena parte del legado del maestro. El archivo está en poder de su viuda, María Adelaide Robert Salgado, quien vive todavía en el antiguo domicilio del maestro en Barcelona. La vista se realizó el 7 de marzo de 2003.

<sup>67</sup> Archivo Pujol-Robert. Copia de la partida de bautismo fechada el 20 de julio de 1962, hallada el 29 de abril de 2003.

<sup>68</sup> RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 15.

<sup>69</sup> RIERA, Juan: *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 18, 132.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 20.

presidente de Francia, Félix Fauré y días después para Isabel II, en su palacio de la Avenida Kleber<sup>72</sup>.

En 1899, en Barcelona, se matricula como alumno libre en la Universidad de Barcelona y recibe su primera guitarra hecha por el *luthier* E. García<sup>73</sup>. Pujol cuenta este momento en una carta dirigida a J. López Calo<sup>74</sup>:

«De 1899 a 1900 fui alumno libre en las clases de historia natural, física y análisis matemático de la universidad, por deseo de mi padre con objeto de preparar mi ingreso a la escuela de ingenieros industriales. Pero, una grave pleuresis [sic] en la primavera, interrumpió la marcha de estos propósitos y gracias a ello pude dedicar mi tiempo a la música»<sup>75</sup>.

En abril de 1902, Emilio, su padre y su hermano se encuentran con Francisco Tárrega en el domicilio barcelonés de este último de la calle Valencia 234. En su libro sobre Tárrega, Emilio describe con gran detalle este momento:

«Con el transcurso de los años llegamos a darnos cuenta de la decisiva trascendencia de ciertos momentos de la vida en los que el germen de una vocación reveladora, adueñándose de nuestro albedrío, nos impulsa y guía por insospechados derroteros hacia el fin de nuestro destino. Uno de estos momentos fue aquel en que la Providencia puso en mi camino, por primera vez, a Tárrega. Su atractiva presencia personal unida a la revelación de un arte capaz por sí mismo, y especialmente en sus manos, de hacer sentir mayor aprecio a la humana existencia, fueron desde entonces senda que había de conducirme hacia la cumbre de todos mis afanes. Mi padre, queriendo distraer mi convalecencia de una grave enfermedad recién vencida y conociendo mi gran ilusión por la música y mi amor por la guitarra, quiso complacerme encomendándome al mejor maestro conocido en aquel entonces. No dejo de conmovirme aquella generosidad de mi padre, que en su fuero íntimo tenía un pobre concepto de la guitarra por considerarla impropia del verdadero arte. Era una tarde del mes de abril de 1902 cuando, en compañía de mi padre y de mi hermano Juan Antonio, al que debía yo mi afición, nos presentamos en casa del artista, en la calle de Valencia. Jamás podré olvidar la impresión de aquella entrevista. Era Tárrega hombre de regular estatura y de tipo corriente entre los levantinos. Su cabeza, cubierta de espeso cabello negro cortado a la romana, presentaba una faz de rasgos viriles, con ancha frente y nariz recta, boca expresiva entre el bigote y la barba al estilo de la época, ojos de mirada suave y penetrante bajo unas pobladas cejas y tras unos lentes de fina montura; todo lo cual daba al conjunto de su fisonomía un aire atractivo, inteligente y distinguido. El timbre de su voz era claro y varonil; y el acento de sus palabras

---

<sup>72</sup> Archivo Pujol-Robert, Carta de Pujol a José López Calo, 5 de julio 1974.

<sup>73</sup> Enrique García Castillo (\*1868; †1922). *Vide*: RIERA, Juan: *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>74</sup> José López Calo (\*1922). Destacado musicólogo español autor de más de 60 libros y gran cantidad artículos.

<sup>75</sup> Barcelona, Archivo Pujol-Robert, Carta dirigida a José López Calo y fechada el 5 de julio de 1974.

reflejaba, sin afectación, la ternura de un alma bondadosa. De sus manos finas, proporcionadas, flexibles, parecía como si irradiara algo indefinido, ondas, fluido, vibración, armonía... Algo, en fin, que, cuando no era verbo del arte mismo en la guitarra, era expresión silenciosa del alma del artista. El ejercicio insistente y tenaz a que habían sido sometidas estas manos habían [sic] puesto de relieve la anatomía de sus dedos. Las uñas aparecían limadas a ras de la carne; y los dedos de la mano izquierda, por efecto de su continuo martilleo sobre el diapasón, estaban endurecidos por su extremidad. Expuestos por mi padre los propósitos de nuestra visita, Tárrega se informó sobre mis estudios generales y puso en mis manos una de sus guitarras, pidiéndome que tocara como supiese a fin de juzgar mis aptitudes, del mismo modo que se prueba la voz de un cantante. Yo había aprendido por mis propios medios y como Dios quiso, varias páginas sencillas de Aguado y de Sor, La despedida de Cano, obra ingenua de lánguidos arrastres, la Serenata española de Albéniz, transcrita en Sol, el Capricho árabe del maestro, y otras composiciones más que habían caído, por su desdicha, al alcance de mis manos pecadoras. Apenas había empezado mi exhibición cuando el maestro, con benévola sonrisa, me interrumpía diciendo: —Bien; ahora nada de todo esto. Vamos a empezar por olvidarlo y por colocar bien esas manos. Lo primero que debe cuidar es el sonido. Y sacando una lima pequeña de uno de sus bolsillos, me la tendió diciendo: —Conviene limar esas uñas... Y así se iniciaron las clases que yo tanto había ansiado y que se continuaron, de modo esporádico, hasta su muerte. —Dadas mis largas ausencias, —siguió Tárrega diciendo—, deberá optar en sus estudios por uno de estos dos procedimientos: o archivar en la memoria ejercicios, estudios y obras de dificultad creciente, para perfeccionarlas después, o empezar por exigirse perfección desde el comienzo, antes de almacenar material en cantidad. El primero de ellos encierra el peligro de aprender mal y no poderse librar de imperfecciones. El segundo requiere cuidado y lentitud, pero ofrece la garantía de obtener al final resultados positivos. Y tras una ligera pausa añadió: —La guitarra es un talismán que abre las puertas más herméticas y, a veces también, las más valiosas. Luego, adivinando el deseo que los tres teníamos de escucharle, y sin esperar la menor insinuación, tomó su guitarra, preludió unos instantes e interpretó para nosotros Granada y Cádiz de Albéniz. Para mi padre fue aquello como el filtro de Brangania. A partir de entonces, la guitarra pasó a ser para él el más sublime y maravillosos de todos los instrumentos conocidos. Y para mí, que, aún presintiendo su belleza nunca imaginé su encanto en manos de un gran artista, fue la revelación insospechada que esclavizó mi voluntad y fijó el rumbo de mi destino para el resto de mis días. Pocas fueron, y espaciadas, las lecciones que pude recibir del maestro en aquel período. Pronto se ausentó para dar una gira de conciertos por Valencia, Alicante y Murcia. Llegado el verano y reunido con su familia, distribuyó su tiempo entre Castellón y Novelda. En otoño empezó de nuevo sus actividades, que le llevaron esta vez por el norte de España»<sup>76</sup>.

De paso, anota lo que pueden ser sus primeras obras estudiadas: varias páginas sencillas de Aguado y de Sor, *Despedida* de A. Cano<sup>77</sup>, *Serenata española* de Albéniz, y *Capricho árabe* de Tárrega. J. Riera añade a estas

---

<sup>76</sup> PUJOL, Emilio: *Tárrega, ensayo biográfico*. Lisboa, Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda., pp. 148-150.

<sup>77</sup> Antonio Cano Curriela (\*1811; †1897).

obras *Canto de amor*, de autor desconocido, y *El catalán*, de J. Brocá<sup>78</sup>. En el mismo libro, Pujol afirma que de 1903 a 1905 asistió a recibir lecciones de Tárrega siempre que éste se encontraba en casa<sup>79</sup>. La amistad entre la familia de Pujol y Tárrega, se refuerza con la visita de este último al hogar de los Pujol, de la cual existe una reseña en el libro ya citado:

«En Agosto de 1903, aceptando la invitación de mi padre, accedió el maestro a acompañarnos unos días a Granadella, mi pueblo natal, con el propósito de pasar después por Lleida y saludar a sus amigos en esta ciudad, los señores Pané y Permanyer. Hicimos el viaje por etapas. La primera terminaba en Monjos del Panadés [sic], donde mis primos, José y Rosita Almirall, esperaban con vivísima ilusión la visita del maestro. La casa de mis primos estaba situada en pleno campo, junto a una fábrica de harinas entre la vía férrea y el pueblo, en una planicie de rica vegetación. Por la noche, en el saloncito cuya única ventana enrejada y tejida de madre selvas y rosales daba al campo, Tárrega empezó a preluir en su guitarra. Al poco rato, un rumor de pasos sigilosos iba creciendo por la parte exterior de la casa. Tárrega iba enlazando obra tras obra; composiciones de Mozart, Haydn, Beethoven, luego Albéniz... El silencio, afuera, iba quebrándose por cuchicheos, y, al asomarnos, vimos que, junto a la ventana, se había congregado un público numeroso que daba muestras de emoción y de un entusiasmo mal contenido. Tárrega, complaciente, tocó las obras de su repertorio que más pudieran gustar a las sencillas gentes que le escuchaban, y vibraron en sus dedos aires conocidos de las zarzuelas de Chueca, Caballero y Valverde, para terminar con unas variaciones sobre el Carnaval de Venecia y sobre la Jota que hicieron desbordar el fervor de los curiosos allí congregados hasta prorrumpir en aplausos incontenibles. La segunda etapa fue de Monjos a Granadella, Pasando por Reus y Flix, desde donde, a lomos de un borriquillo, se cubrieron los últimos veinte kilómetros del viaje. Desde el mismo borde del Ebro había que zigzaguear por un valle angosto hasta el límite de la provincia de Tarragona, seguir luego hasta Bobera, y, desde este pueblo, escalar un monte de unos 300 metros de altitud, en cuya cima está situado Granadella. De noche ya, y provistos de antorchas y linternas, habían bajado a recibirnos varios amigos hasta media ladera. La luz proyectaba en sombras fantásticas las siluetas de los árboles, de las peñas, de la comitiva que, a lo largo del camino, se perdían en la hondonada. Cabalgaba el maestro sobre el pequeño asno que le había sido destinado, mientras mi hermano y yo, a pié, uno de cada lado, le dábamos escolta procurando sustraerle, en lo posible, a toda sensación de peligro. Así y todo, quiso tener mi mano en la suya, bañada de un sudor frío alarmante. Al llegar, se acostó; pero no pudo conciliar el sueño. Al día siguiente, a primera hora de la mañana, quiso asomarse a la hondonada, creyendo que habíamos venido por sendas infernales. Ni el gramófono, balbuciente entonces, ni la radio, inexistente aún, habían desvirtuado la afanosa atención del público ni desvalorizado el mérito de cada artista, y hubiera sido trágico tratar de impedir que el pueblo entero pudiese escuchar el arte del famoso maestro. Por deseo suyo, las puertas de la casa de mi padre fueron abiertas de par en par, y gentes de todos los pueblos circundantes acudieron ansiosas de escucharle. Tárrega, sensible al homenaje, tocó para ellos cada noche, olvidándose a sí mismo, como lo hubiera hecho

---

<sup>78</sup> José Brocá y Codina (\*1805; †1882). Vide: RIERA, Juan: *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>79</sup> PUJOL, Emilio: *Op. cit.*, pp. 159-160.

para el público más erudito y exigente; y era impresionante ver aquellos rostros bronceados por el sol y el aire, suspenso el aliento y con ojos empañados por la emoción... El insistente insomnio que asediaba a Tárrega, síntoma de mal augurio, le mantenía sin deseos de acostarse. Sentado a mi lado en el balcón, gustaba de contemplar el firmamento y de enfrascarse en elevadas conjeturas astronómicas y metafísicas sobre las constelaciones, su tema preferido, hasta que, en consideración a mi supuesta fatiga, se retiraba para que yo me acostase. La tercera y última etapa del viaje a Lérida suponía siete leguas de mal camino en un carruaje desvencijado que sacudía el cuerpo hasta dejarlo completamente molido. Hospedado en Lérida en la fonde de Agramunt y con el cuerpo rendido durmió el maestro aquella noche. A la madrugada, el Rosario de la Aurora vino a despertarle suavemente, con sus cánticos velados por el aire y la distancia, como eco de celestial armonía. Aquella tarde pudieron escucharle en su habitación el doctor Castro, los señores Pané, Lavaquial, Gort y Ravés. Unos minuetos de Mozart, de Haydn y de Schubert, Au Soir de Schumann, fueron primorosamente interpretados, haciendo las delicias de sus oyentes... ...El público de Lérida no tuvo esta vez ocasión de escucharle. Otro gran amigo suyo, Don Francisco Permanyer, se lo llevó enseguida a Almacellas y de aquí a Barcelona, rindiendo viaje de regreso»<sup>80</sup>.

Según J. Riera, el primer concierto de la carrera como guitarrista de Pujol fue en 1907, en el Círculo Tradicionalista de Lleida<sup>81</sup>. Dos años después repite su presentación en Lleida, el 26 de mayo. De este evento se conserva una reseña aparecida en una revista de la época<sup>82</sup>, el programa de mano y un texto atribuido a Tárrega que parece haber sido escrito para su debut como guitarrista<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> PUJOL, Emilio: *Op. Cit.*, pp. 170-173.

<sup>81</sup> RIERA, Juan: *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>82</sup> «El concert de l'Emili Pujol: Quan per primer cop, tinguérem el gust d' escoltar ab fruició al guitarrista lleydata l'Emili Pujol, várem rebre una impressió fundament gratíssima; aixís, es que dalitossament vaig assistir goijós al segón concert musical que aquell artista doná, devant de distinguida concurrència, el dia 26 del mes prop-pasat, al saló de la societat Novelty, en honor als aymants del art o quiscuna de ses manifestacions, concert del qu'n guardarán un gran recort tots els bons aficionats. Poques ocasions se li presentarán al publich de Lleyda de poguer admirar y aplaudir artistes de tan reconegut mérit como el guitarrista Pujol, qui te ja en sa carrera, tot just començada de musich una serie inacabable de llorers y aplaudiments que pera si voldrien molts que 's diuhen artistes. A un acabat y perfecte coneixement de la guitarra, uneix l'Emili Pujol, una posse correcta, distinguida y artística, que li fa interpretar fidelment les obres mestres dels mellors clasichs, esmaltant son treball ab delicades filigranes d'execució. Habent ja segut judicat pels professionals la interpretació d'aquest notable guitarrista, ens sembla inútil el fer ara una detallada». *Vide: Ilerda, revista artística il.lustrada*, Lleida, 15 de junio de 1909, año 1, núm. 3. El programa de mano fue impreso por Sol y Benet. *Vide: ROBERT, María Adelaide* (recopilación): *Colección de programas de conciertos y recortes de prensa (ordenados cronológicamente)*. Lleida, Institut d'Estudis illerdencs. Estos materiales fueron consultados en tres visitas realizadas a esa ciudad el 7 de noviembre de 2001, en Mayo de 2003 y el 15 de julio de 2004.

<sup>83</sup> «Emilio Pujol es un artista notabilísimo de cuya colosal labor no es posible ocuparse sino llenando columnas enteras. La guitarra en sus manos no es instrumento que solo produce notas harmónicas, es un ser con alma que unas veces gime y suspira con las melodías de los



F. Tárrega fallece en Barcelona el 15 de diciembre de 1909, unos meses después que Albéniz<sup>84</sup>. Poco antes, ese mismo año, Pujol se había trasladado a Madrid para ampliar su formación musical<sup>85</sup>. Dos años después obtiene una beca de la Diputación Provincial de Lleida para continuar con sus estudios musicales<sup>86</sup>. Un texto escrito por él muchos años después, señala el lugar y las relaciones que había heredado de Tárrega:

«A la muerte de Tárrega, sus amigos y discípulos dirigieron hacia mi su simpatía y sus esperanzas, inmerecidamente claro está. En Barcelona fueron Zedrell, Manuel Burgés (pianista), Roberto Goberna (organista), Apeles Mestre, Dr. García Fortea, Miguel Llobet, Doña Concha Martínez, Doña Paz Armestor, León Farré, etc. En Valencia fueron Don Francisco Corell, Manuel Loscos, Daniel Fortea, Dr. José Roca, Don Rafael y Conchita Morán y demás amigos. Por mi parte fui abriendo el círculo de relaciones entre músicos, literatos, pintores y escultores: Toldrá, Millet, Francesc Pujol, Narciso Oller, Francesc Matheu, Joan Llimona, Pablo Gargallo y una cantidad de aficionados de calidad

---

clásicos, otras ríe y estalla en carcajadas de gozo con los cantos de la musa popular de nuestros valles y sierras y siempre habla, llora, lanza quejas amargas o se desborda en un raudal de armonías [sic] luminosas. Pujol comunica a la guitarra el aliento de su espíritu, transmite a las cuerdas las quejas, los cantos de dolor y triunfo de su alma soñadora, infunde vida a aquella caja de madera de la que salen melodías punzantes, quejidos de amargura, dejes de nostalgia, alaridos de victoria, sensaciones de infinito dolor, canciones valientes y robustas, toda una gama de emociones espirituales que transportan el pensamiento y lo elevan a regiones de un idealismo inenarrable. ¿Para qué hablar de su ejecución justa e irreprochable, de su mecanismo prodigioso, de su virtuosismo increíble? Eso que en otro artista constituiría su mejor galardón, es en Pujol lo accidental, porque a Pujol hay que oírle con el espíritu dispuesto a impregnarse de todas las delicadezas y dulzuras que brotan de aquellas sonoridades veladas; aquellas notas todo vaguedad y misterio; aquellos matices íntimos que penetran en el alma y la arrullan en una soñolencia mística, pura, indefinible... Entonces es cuando pone toda su alma en la ejecución de las obras de su predilección especial, apoderándose de tal modo de la voluntad de los oyentes, que ante aquel perfume que exhalan los acordes y las melodías de grandiosidad indecible, todo va quedando sumido en una placidez lánguida de encantamiento como si por el ambiente pebeteros orientales esparciesen aromas de flores celestes. Hay artistas superiores que llegan a colocarse con sus portentosas facultades en las alturas conocidas y visibles del arte; son los eminentes. A estos pertenece Emilio Pujol». Texto tomado de la edición hecha por J. Loygorri, del *Vals Íntimo*, de Pujol, fechada en 1916. Original en el archivo Pujol-Robert.

<sup>84</sup> Isaac Albéniz fallece el 18 de mayo de 1909 en su residencia de Francia (Cambo-les-Bains).

<sup>85</sup> RIERA, Juan: *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>86</sup> En un diario barcelonés aparece la siguiente nota: «Se ha reunido en el domicilio del señor Vidal y Codina el jurado para juzgar los aspirantes á la pensión de música que concede la Diputación. Tomaron parte en el concurso los señores Ribes (violín), Pujol (guitarra), Carbonell y Farrús (piano). Tocarón una pieza de libre elección y otra designada por el jurado. Reunido éste, una vez terminados los ejercicios, procedió á redactar el informe, guardándose reserva acerca del fallo hasta ser sometido á la Comisión Provincial». *Vide: La Vanguardia*, 26 de Septiembre de 1911, p. 8. El resultado fue favorable para Pujol y el mismo diario lo confirma brevemente pocos meses después. *Vide: La Vanguardia*, 10 de febrero 1912, p. 11. Según J. Riera, la fecha exacta de este premio fue el 19 de octubre de 1910 y añade que la ayuda económica le fue otorgada de nuevo en 1912. *Vide: RIERA, Juan: Op. cit.*, p. 32, 133.

como sean Gual, Burgés, Baigol, Riera, Aparicio, entre otros que sería largo citar aquí»<sup>87</sup>.

Algunas biografías, como la de J. Riera, afirman que estudió en el Real Conservatorio con Agustín Campo<sup>88</sup>. Otras fuentes citan a Antonio Campo o a Antonio Campo como el maestro de Pujol en el Conservatorio madrileño<sup>89</sup>. Entre los documentos del archivo Pujol-Robert se ha encontrado una carta de Pujol que aclara este punto. La carta esta fechada el 5 de julio de 1974, y dirigida a J. López Calo:

«No estudié oficialmente en el conservatorio de Madrid sino en privado con el profesor Agustín Campo, que había sido discípulo de Aguado. Trabajé con el solo el primer curso de armonía siguiendo el método de Arín y Fontanilla que era el del conservatorio»<sup>90</sup>.

Entre 1909 y 1911, Pujol se promueve como guitarrista en Madrid. El impulso decisivo a su carrera lo da su presentación ante la familia real, evento auspiciado por el pintor Pablo Antonio Béjar<sup>91</sup>. En 1911, hace amistad con R. Viñes durante una reunión en casa del poeta Magí Morera<sup>92</sup>. Viñes es un

---

<sup>87</sup> Archivo Pujol-Robert, Barcelona. El texto citado fue preparado por Pujol poco antes de su muerte. No sabemos la fecha exacta ni se ha encontrado el original. La copia mecanografiada es de María Adelaide Robert.

<sup>88</sup> RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 28. Según E. Casares, Ignacio Agustín Campo y Castro (\*1834; †?) fue maestro en el Conservatorio a partir del año 1870. En 1909 A. Campo tendría unos 75 años. Su última publicación conocida data de 1906: *Nuevo método para aprender a tocar la guitarra por música y sin necesidad de maestro*. Vide: CASARES, Emilio: "Campo y Castro, Ignacio Agustín", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. 2, p. 980.

<sup>89</sup> F. Herrera anota que el maestro de armonía y composición de Pujol en el Conservatorio de Madrid se llamaba Antonio Campo y que probablemente era hijo de Agustín Campo, pero no fue discípulo directo de Aguado. Vide: HERRERA, Francisco: "Campo Agustín", en *Enciclopedia de la Guitarra*. Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, p. 332.

<sup>90</sup> Original en el Archivo Pujol-Robert, Barcelona. Para una información más amplia sobre estos maestros del Conservatorio madrileño Vide también: SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Artes Gráficas Soler, 1967, pp.237-238.

<sup>91</sup> Pablo Antonio Béjar Novella (\*1869, Barcelona; †1920, Londres). Pintor, ilustrador y dibujante español, especializado en el género del retrato a pastel, que cultivó también la pintura decorativa. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en la de San Fernando de Madrid, ampliando su formación en Roma, donde fue alumno de Luis de Madrazo y de José Gutiérrez de la Vega. Vide: RÀFOLS, Josep (dir.): *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1980-1981, t. I, p. 113.

<sup>92</sup> Ricard Vinyes Roda (\*1875; †1943). Magí Morera i Galícia (\*1853; †1927). Escritor y político catalán.

pianista famoso que radica en París. A través de él, Pujol se introducirá en los círculos artísticos parisienses en la década de 1920<sup>93</sup>.



**Ilustración 8. E. Pujol, década de 1910. Cortesía Juan Ruano.**

En diciembre de 1912, Emilio visita por primera vez Inglaterra, gracias nuevamente a P. Béjar. Como era costumbre todavía, alterna en su recital con un pianista<sup>94</sup>. Pujol habla anecdóticamente de este momento:

«En otoño de 1912, hallándome en Londres, en donde quiso darme a conocer como guitarrista mi noble amigo el ilustre pintor Pablo Antonio de Béjar, acudió Don Gualterio [Walter Leckie] al estudio del artista en Kensington Gardens para presentarme a Mad. Giulia Pelzer, hermana de Mrs. Pratten. Pocos días después, el 14 de diciembre, debía celebrarse mi primer recital en el Bechstein Hall (hoy Wigmore Hall), y Don Gualterio recibió una invitación de Béjar. En pleno concierto, y cuando en la segunda parte del programa acababa de interpretar el Capricho Árabe de Tárrega, veo a nuestro Don Gualterio levantarse de su butaca, al fondo de la sala, y avanzar decidido a todo lo largo del pasillo hasta llegar a mí, tenderme la mano, y exclamar en alta voz: “¡Viva Taríga!” Y ante mi asombro y el de aquel público inglés tan flemático y enemigo

<sup>93</sup> PUJOL, Emilio: *Personalitat artística i humana d'en Ricard Vinyes*. Centro comarcal leridano: Boletín interior informativo, Barcelona, año XII, número 133, marzo de 1969, pp. 9-18.

<sup>94</sup> ROBERT, María Adelaide: *Op. Cit.*, programa de mano, 1912, diciembre 14, Bechstein Hall (Wigmore Street, Londres) Recital de Emilio Pujol, con el pianista Conde Charles de Souza.

de exhibicionismos fantasiosos, volvió sobre sus pasos y fue a sentarse de nuevo en su butaca»<sup>95</sup>.

En ese mismo año, ayudado por su padre y la renovación de la beca otorgada por la Diputación de Lleida, adquiere una guitarra Torres 1863 construida originalmente para A. Cano<sup>96</sup>.

En 1913, Pujol continúa con su carrera y se encuentra en Madrid con otro joven guitarrista proveniente de Linares: A. Segovia<sup>97</sup>. Un año después vuelve a Inglaterra. Existe una foto tomada durante esta segunda visita<sup>98</sup>. Este mismo año da inicio la Primera Guerra Mundial y Pujol vuelve a España interrumpiendo su actividad concertística. Durante los años de la guerra algunos músicos españoles promueven su arte en América. Enrique Granados<sup>99</sup>, Pablo Casals<sup>100</sup> y Miguel Llobet<sup>101</sup>, entre otros, estuvieron en Nueva York en 1915. Para Pujol el centro de la actividad concertística durante la guerra fue España<sup>102</sup>. Ese mismo año, A. Segovia aparece por Barcelona en busca de Llobet y la herencia musical de Tárrega, como él mismo cuenta en su autobiografía<sup>103</sup>. M. Llobet introduce a Segovia en el medio guitarrístico y le organiza una presentación el 12 de marzo de 1916<sup>104</sup>. Pujol fija su residencia en Barcelona<sup>105</sup> y emprende giras de concierto por ciudades españolas como Córdoba, Sevilla, Cádiz y Granada en ese mismo año<sup>106</sup>.

Es de suponer que su relación con M. Llobet y la presencia de éste en Argentina facilitaron los contactos para que Pujol arreglara su primera gira de conciertos por América del Sur<sup>107</sup>. Su viaje comienza alrededor del 23 de

---

<sup>95</sup> PUJOL, Emilio: *Tárrega*. Lisboa, Talleres Gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda., 1960, p. 113.

<sup>96</sup> RIERA, Juan: *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>97</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>98</sup> *Ibidem*, pp.32-33.

<sup>99</sup> (\*1867; †1916).

<sup>100</sup> (\*1876; †1973).

<sup>101</sup> (\*1878; †1938).

<sup>102</sup> HERRERA, Francisco: *Op. cit.*, p. 1191.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 1196.

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 1912-1930.

<sup>105</sup> Calle Diputación núm. 343.

<sup>106</sup> RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 134.

<sup>107</sup> HERRERA, Francisco: *Op. cit.*, p. 1193.

octubre de 1918. Las peripecias de este viaje son narradas en una carta dirigida a su hermano:

«El hombre propone y la gripe dispone, en esta época fatídica. Supongo que Carolina les dará alguna noticia: lo que ha ocurrido es lo siguiente. La misma noche que el barco salió de Barcelona y cuyo día lo había pasado espléndidamente a cubierta encantado del viaje si bien comiendo poco por no tener apetito y por no gustarme mucho la cocina de este vapor. A las once más o menos me acosté y a la madrugada, de repente unos escalofríos persistentes y un extraño dolor de cabeza me despertaron. Me vi perdido... la gripe. Efectivamente, por la mañana debía tener un calenturón enorme. Llamé privadamente a Carolina quien me dio una toma de magnesia y me recomendó no dijera nada a nadie porque habían ordenes severísimas. Aguanté todo el día como pude pero alguien que estaría vigilando, adivinando mi malestar me denunció y compareció el médico a mi camarote y me obligó a pasar a la enfermería la misma noche. Fue una noche horrible. La enfermería sobre ser un puesto desagradable porque no es más que un almacén de enfermos amontonados contenía ya un número considerable de enfermos de todas categorías. El médico no apareció más y los ordenanzas de lo más desatentos que se puede imaginar, sólo nos dieron una botella de agua y un vaso de leche a cada uno y así hubo de pasar la primera noche y el siguiente día y la noche que siguió. Uno de los pobres enfermos murió aquella noche abandonado de todo cuidado como un ser despreciable. Llegamos a Cádiz y la junta de sanidad ordenó que los enfermos no siguieran el viaje. Nos notificaron que debíamos quedar a Cádiz. Figúrense el disgusto que pasaría. Sólo pude ver un minuto a Carolina, le di los encargos de la Sra. Campins, una carta para Escalante y nos despedimos. A nosotros nos pasaron a unos a bordo del Santa Isabel. En un mismo camarote estuvimos 24 horas 6 enfermos. Nos asistieron facultativos y por fin nos han traído aquí a una casa de campo del Marqués de Comillas que es el coto de la trasatlántica donde estamos quince enfermos y ya casi todos bien. Yo me levanté ayer por primer día y hoy hago ya vida normal pero he pasado un fuerte susto con unas temperaturas y una tos que no sé de donde salía. Ahora estoy perfectamente y nos tratan bien»<sup>108</sup>.

Pujol sobrevive a la epidemia de gripe que asoló España y otros países del mundo en esa época, no así su madre, quien fallece en Barcelona el 17 de enero de 1919.

---

<sup>108</sup> Documento consultado en el Archivo Pujol-Robert. Esta carta fue mecanografiada por Maria Adelaide Robert. El original no se ha conservado. Está fechada en el Coto de la trasatlántica, Puerto Real, Cádiz el 23 de octubre de 1918.



**Ilustración 9. De izquierda a derecha: E. Pujol, D. Prat, Juan C. Anido, María Luisa Anido, M. Llobet. Archivo Pujol-Robert.**

En Argentina, Pujol conoce y se hospeda en casa de Juan Carlos Anido, un guitarrista aficionado y empresario, padre de M. L. Anido<sup>109</sup>. Aunque la guitarra está presente en la vida musical argentina desde el siglo XVIII, Anido se constituye en el vínculo entre los discípulos de Tárrega y las generaciones de aficionados de principios del siglo XX. D. Prat, en 1908, M. Llobet en 1910 y 1918, Josefina Robledo en 1915 y Pujol a finales de 1918<sup>110</sup>. Todos ellos vivieron durante sus estancias en Argentina en casa de la familia Anido.

El año de 1920 es clave para la historia de la guitarra. Bajo la influencia de Llobet y otros guitarristas con quienes M. de Falla tenía amistad, éste compone su *Hommage a Debussy*, que sería estrenado por Llobet en Burgos, el 13 de febrero de 1921<sup>111</sup>. Esta obra señala la aparición de un nuevo

---

<sup>109</sup> María Luisa Anido (\*1907; †1996). Famosa guitarrista argentina, discípula de D. Prat, J. Robledo y M. Llobet. Con este último llegaría a realizar algunas grabaciones a dúo. *Vide*: PRAT, Domingo: *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, pp. 29-30.

<sup>110</sup> Sobre la situación de la guitarra en Argentina *Vide*: PLESH, Melanie: "Guitarra", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 6, pp. 113-115.

<sup>111</sup> ALONSO, Fernando; TREPAT, Carles: "Miguel Llobet (1878-1938). Guitarrista y compositor", en *Calalunya Musica: Revista Musical Catalana*, (enero 1995), núm. 123, pp. 25-36. Otros autores citan el 8 de marzo del mismo año en Madrid como la fecha del estreno. *Vide*: SUÁREZ-PAJARES, Javier: "Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27", en *VIII jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra* (ROJAS, Eusebio, coordinador). Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 41. En realidad, el estreno mundial de la obra fue hecho en París, el 24 de enero de 1921, pero no en guitarra, sino en un instrumento llamado *Harpe-luth Lyon*, ejecutado por Marie-Louise Beetz (†1970) esposa de Henri Casadesus. Resulta verdaderamente extraño que no se haya encontrado un guitarrista en

repertorio de música original para el instrumento y la presencia de toda una generación de intérpretes y compositores que, como Pujol, intentaban promoverse por medio de la guitarra e impulsaban el reconocimiento pleno del instrumento en los ámbitos de la música culta. Después de un recital en Gerona, el 19 de abril de 1921, aparece en la prensa local un artículo que ilustra esta doble imagen del instrumento en esa época: popular y culto, vulgar y aristocrático<sup>112</sup>. Poco después, el 19 de agosto, fecha del fallecimiento de su

---

París preparado y dispuesto para realizar esta presentación. *Vide*: PERSIA, Jorge de: “El entorno guitarrístico de Manuel de Falla”, en *VII jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra* (ROJAS, Eusebio, coordinador). Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 63.

<sup>112</sup> «Los elementos profesionales de la música, los amateurs, los aficionados a la guitarra, por cierto en gran número en esta ciudad, esperan con emoción el concierto que mañana dará el exquisito artista de la guitarra Pujol: Pujol se ha conquistado un prestigio que, bien puede decirse sin eufemismos, ocupa hoy al igual que el gran Llobet, los primeros puestos entre los grandes guitarristas españoles. Pujol ha recorrido los grandes escenarios del extranjero y cada concierto dado ha sido para él un nuevo triunfo. Vean lo que dice el culto escritor Jerónimo Zanné, hablando del artista: “Es la guitarra entre todos los instrumentos, uno de los que más se prestan a la observación y al estudio. Por un lado aparécenos como el instrumento popular por excelencia y a veces —hay que decirlo con toda sinceridad— de popular degenera en plebeyo. Sirve lo mismo para cantar las nostalgias que en sí encierran los antiguos aires de la tierra, llenos de poéticas recordaciones, que para acompañar las voces de incultos copleros y el descocado taconeo de las bailaoras flamencas. Pero demos vuelta a la página, y la decoración cambiará por encanto. La guitarra es un instrumento refinadísimo, exquisito, señorial, perfectamente de acuerdo con el ambiente de los salones aristocráticos, en los cuales resonaron antaño sus suaves voces antes que las del clavicordio. Su sonoridad dulce con tendencias a la meditación y al misterio; su polifonía que evoca, miniaturado, el cuarteto de instrumentos de arco y, por extensión, la belleza orquestal, conceden a la guitarra la apariencia sonora de una caja de música, aquel delicioso juguete de pasados siglos. Con la esencial diferencia de que la caja de música canta movida por ingenios mecanismo y en la guitarra palpita el aleteo de un alma. Estas consideraciones me las ha sugerido una audición íntima en la que tuve oportunidad de escuchar a un mago de la guitarra: Emilio Pujol. Emilio Pujol es un guitarrista maravilloso. Posee gran musicalidad, admirable técnica, exquisito buen gusto. Discípulo de Tárrega, es un clásico perfecto. Arranca su estilo de aquella gloriosa tradición renovada por Sors, después tan hermosamente desarrollada por Aguado, Tárrega, Llobet y el músico que nos ocupa. Es Pujol un clásico por la pureza de su estilo, por la delicadeza de su línea melódica, por la perfección de su arte interpretativo. Pero clásico —entendámonos bien— no quiere decir frío, rígido, simétrico: los clásicos fueron hombres como nosotros, y sintieron y expresaron con igual intensidad que hoy se siente y se expresa. Los escasos críticos de aquellos tiempos, lo demuestran claramente. El clásico Pujol da el mismo valor estético, dentro de la gamma de interpretaciones que su temperamento admite, a un trozo de Sors, el compositor guitarrístico por excelencia, que a una transcripción de Bach o de Mozart, o que a una composición moderna de Albéniz, Granados o Malats, tal vez más sinceras en la guitarra que en el piano. Y el clasicismo de Pujol se extiende a todos los géneros porque no es fruto de un parti pris, sino de un temperamento. Pujol, cuyo medio de ejecución es el puro empleo de las yemas de los dedos, suprime las pequeñas estridencias que tan frecuentemente afean las interpretaciones guitarrísticas: su dicción es clara, cálida y expresiva, elocuente en su seriedad, sugestiva y conmovedora en su ausencia de pose y de efectismo en busca del aplauso. Oyéndole interpretar a Sors, se aprecia en Pujol al guitarrista austero, honesto y puro; oyéndole

padre, Pujol decide instalarse en París, donde vuelve a encontrarse con Viñes en la residencia que compartía éste con su hermano Josep. Pujol comenta:

«La casa de los Vinyes era el refugio de todos los artistas que del otro lado de los Pirineos venían a París, y emporio de la vida literaria y pictórica hasta el año 1939, en que las dificultades creadas por la Segunda Guerra Mundial hicieron que se trasladasen a San Juan de Luz, más cerca de España. Acudían a aquella casa los músicos Ravel, Falla, Turina, Llobet, Padre Donostia, Broqua, Mompou; los escritores Valery, Valery Larbaud, Paul Fargue, Cocteau; los pintores Ortiz, Picasso, La Serna, Peinado, D'Espagnat; como también los bailarines de flamenco Escudero, Bonifacio, la Joselito y todos los otros que pasaban por París»<sup>113</sup>.

Con Viñes, el círculo de relaciones se amplía y tiene ocasión de conocer a grandes personalidades de la música y otras artes. En otro escrito Pujol aporta nuevos detalles sobre este momento de su vida:

«En París, aparte de las reuniones semanales Chez Rowie (donde conocí a Matilde) fui presentado por Ricardo Viñes a la baronesa de Matos Vieira, condesa de Kergolay, entre otras personalidades. En el palacete de la Rue Alberic Magnard nº. 4 se daban los conciertos de vanguardia organizados por la Revue Musicale dirigida por Henri Prunieres. En esa sala di mi primera audición en París. La intensa vida de aquel centro de arte me puso en relación con figuras de lo más representativo de la vida intelectual de aquel período de post-guerra. Entre los compositores que me honraron con su amistad: Manuel de Falla, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, Alfonso Broqua, Carlos Pedrell, Raoul Laparra, Padre Donostia, Heitor Villa-lobos. Entre los literatos y como persona de alto prestigio en la vida social e intelectual de aquel período, una de las personalidades que merece aún hoy, después de su muerte, mi profunda admiración, afecto y gratitud fue la de Don Antonio Larragoiti, a quien he dedicado mi ensayo biográfico sobre Tárrega editado en Lisboa en 1960. Al regresar a Barcelona y en el seno del ambiente de mis viejas amistades y familiares mis actividades se inclinaron del lado de la musicología»<sup>114</sup>.

---

interpretar a Bach o a Mozart, nos evoca Pujol las delicadas sonoridades del clave en manos de Wanda Landowska; oyéndole interpretar a los compositores modernos de música andaluza — Albéniz, Granados, Malats, particularmente la Serenata Española de este último, que nuestro guitarrista toca insuperablemente— se ve en Pujol al artista apasionado y rebosante de entusiasmo, siempre, empero, encuadrado en un marco de clasicismo que viene a dar más valor a la armonía y a la solidez del pequeño conjunto polifónico». *Vide: El autonomista, Diario Republicano de Avisos y Noticias*, Gerona, año xxvii, lunes 18 de abril, 1921. Aunque la mayor parte de la nota pertenece a Gerónimo Zanné, no se ha podido encontrar el artículo original.

<sup>113</sup> *Vide:* PUJOL, Emilio: *Personalitat artística i humana d'en Ricard Vinyes*. Barcelona, Centro comarcal leridano, Boletín interior informativo, año xii, núm. 133, p.11, 17

<sup>114</sup> Escrito por Pujol hacia 1975. No se ha encontrado el original. La copia a máquina es de María Adelaide Robert.



Instalado en París realiza una actividad intensa como guitarrista<sup>115</sup>, mantiene un círculo de amistades compuesto por artistas españoles y franceses de vanguardia y participa activamente en diversas agrupaciones y eventos organizados por las mismas. Un ejemplo es la presentación de *El retablo del Maese Pedro* el 25 de junio de 1923. Esta obra es una adaptación musical y escénica de un episodio de *Don Quijote*, realizada por M. de Falla. Emilio Pujol, Matilde Cuervas y Ricard Vinyes participan manejando las marionetas; participan también Joseph Vinyes Roda, Henri Casadesus, Manuel García, Wanda Landowska y Hernando Vinyes. Un documento ubica a Emilio instalado en la Rue Bouganville de París y casado con la guitarrista Matilde Cuervas hacia el 18 de octubre de 1923<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> En diciembre de 1921, según el propio Pujol. *Vide*: PUJOL, Emilio: "El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra", en *Anuario Musical*, xxvii, (1973), p. 48.

<sup>116</sup> Registro de matriculación, expedido por la prefectura de Policía de París el 11 de febrero de 1924. La primera esposa de Emilio Pujol fue la guitarrista sevillana Matilde Cuervas Rodríguez (\*1879; †1956). El dato sobre su fecha de nacimiento proviene de un pasaporte otorgado por el consulado general de España en París a Pujol y Matilde, el 4 de julio de 1936. Los documentos están en el archivo Pujol-Robert. J. Riera anota el 1 de abril de 1888 como la fecha de nacimiento de Matilde. *Vide*: RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 42.



**Ilustración 10. Pujol y Matilde Cuervas, hacia 1930. Archivo Pujol-Robert.**

La actividad de Pujol prosigue ahora con la frecuente participación de Matilde, primero tocando flamenco y posteriormente haciendo dúo con él. Dentro de su intensa actividad como concertista, le cabe el privilegio de interpretar por primera vez a la guitarra, el *Homenaje a Debussy*, de Falla, en París, el 2 de diciembre de 1922, en la sala de conciertos del Conservatorio, ya que el estreno mundial fue hecho en un instrumento llamado *Harpe-luth Lyon*.

### ***Los programas de Pujol***

Administration de Concerts A. DANDELOT et FILS (fondée en 1898) 83, Rue d'Amsterdam

SALLE ERARD, 13, Rue du Mail (Métro : Bourse et Sentier)

Mardi 6 Décembre 1927, à 9 heures du soir  
(Ouverture des portes à 8 h. 30)

# EMILIO PUJOL

GUITARISTE

---

**PROGRAMME**

a) Menuet - b) Etude	SOR
a) Prélude - b) Etude	TARREGA
Sérénade	MALATS
Granada	ALBENIZ
Thème varié	SOR - LOBET

---

Pavane <sup>(1)</sup> (1<sup>re</sup> audition) . . . . . LUIS MILAN (Député du 11<sup>e</sup> arrondissement)  
(Luthier et organiste à la Cour du roi Don Juan de Portugal)

Gavotte aymée du Duc de Montmouth <sup>(2)</sup> (1<sup>re</sup> audition) . . . . . F. CORBETTA (1815-1885)  
(Guitariste à la Cour d'Espagne, de France et d'Angleterre)

Gaillarde et Folia <sup>(3)</sup> (1<sup>re</sup> audition) . . . . . GASPARD SANZ (1651-1710)  
(Organiste et guitariste, professeur de Don Juan d'Austria)

Prélude, Sarabande et Gigue <sup>(4)</sup> (1<sup>re</sup> audition) . . . . . ROBERT DE VISEE (1808-1882)  
(Guitariste à la Cour de France, Professeur de Guitarre au Roi Louis XIV et théoriste)

Prélude pour le luth . . . . . J.S. BACH

Bourrée . . . . . —

(Pause)

Fidala (dans l'esprit de musiques argentines virtuellement incaïques) . . . . . A. BROQUA

Échos du paysage (1<sup>re</sup> audition) . . . . . —

Rythmes campagnards (de la "Suite d'œuvres pour guitare") . . . . . —

Nocturne (1<sup>re</sup> audition) . . . . . R. PETIT

Hommage à Debussy . . . . . M. DE FALLA

Cuajira . . . . . E. PUJOL

Sevilla (Evocation) (1<sup>re</sup> audition) . . . . . —

---

**PRIX DES PLACES (tous droits compris)**

Parterre réservé : 30 fr. — Parterre : 20 fr. — Balcon, 1<sup>er</sup> rang : 12 fr. — 2<sup>e</sup> rang : 10 fr. — 3<sup>e</sup> Balcon : 8 fr.

BILLETTS à la Salle Erard, 13, Rue du Mail ; chez M. Rowies, 121, Rue Ordener ; MM. Durand, 4, Place de la Bourse Musical, 32, Rue Tranchet ; au Guide-Billets, 20, Avenue de l'Opéra ; chez MM. Eschig, Rondanez et Gual, 10, Boulevard des Capucines ; au Morosini Musical et à l'Administration de Concerts et Fils, 87, Rue de Valenciennes.

Ilustración 11. Programa de un concierto de Pujol, 1927. Archivo Pujol-Robert.

En sus primeros años como concertista, Pujol muestra en sus programas toda la influencia de Tárrega: programas en tres partes compuestos en su mayoría de arreglos o transcripciones de música diversa, Bach incluido, con predominio de autores españoles. Hacia 1913 comienza a incluir en sus programas obras compuestas por él mismo y a partir de 1917 a incluir obras de los vihuelistas, laudistas y guitarristas del siglo XVI y XVII, como *minuet* y *Bourrée* de Robert de Visée<sup>117</sup>. A partir de este año sus programas se dividen normalmente en dos partes. Tárrega y Sor son dos autores presentes en sus

<sup>117</sup> (\*1650c; †1725).

programas desde el comienzo de su carrera. Ya en 1925, comienza a incluir en sus programas obras de Gaspar Sanz como *pavanas* y *folias*<sup>118</sup>. Además de sus composiciones, Pujol se preocupó por promover la obra de otros compositores contemporáneos, como Alfonso Broqua, Agustí Grau o Raymond Petit, incluyendo estas obras en sus conciertos o en sus publicaciones. Un ejemplo de esto es el estreno de la obra de Broqua *Tres cantos del Uruguay*, para canto, flauta y dos guitarras, realizado el 3 de mayo de 1925 en París, con la participación del flautista Marcel Peyssies<sup>119</sup> y la cantante Alma Reyles<sup>120</sup>.

A partir de 1926, fecha de la publicación de su famoso artículo sobre la historia de la guitarra<sup>121</sup>, Pujol comienza a programar en sus conciertos obras producto del trabajo de recuperación de repertorios históricos. En el concierto del 26 de octubre en Munich, *Bayerische Konzertzentrale*, aparecen programadas —aparte de una *Suite Española* de Pujol y las *Evocaciones Criollas* de Broqua— obras de Luys Milán (*Pavana*), Francesco Corbetta (*Gavotte*), Gaspar Sanz (*Folías*, *Gallarda*), y Robert de Visée (*Prélude*, *Sarabande* y *Gigue*).

### ***La década de 1930: Los conciertos “históricos”***

En agosto de 1930, Pujol regresa a Sudamérica. En esta ocasión acompañado de su esposa Matilde. A juzgar por la cantidad de presentaciones y por las críticas de prensa, el viaje fue tremendamente exitoso. Pujol toca sólo, ofrece conferencias y toca a dúo con Matilde. Su presencia en Argentina

---

<sup>118</sup> El 19 de diciembre en Madrid, concierto para la Sociedad Cultural Guitarrística. El programa incluyó, además: *Tango español* y *Guajiras*, de E. Pujol y *Preludio* y *Allemande*, de R. de Visée.

<sup>119</sup> (\*1898; †1981). Flautista y compositor, adscrito a la *l'Académie de Musique* en Mónaco, de 1961 a 1964.

<sup>120</sup> Cantante Uruguaya, hija del escritor Carlos Reyles (\*1868; †1938) y de Antonia Hierro. Junto con sus padres vivió por muchos años en Europa, volviendo a Uruguay hacia 1930. Vide: CASAL, Julio (dir.): *Revista Alfar*. Montevideo, año VIII, núm. 66 (marzo 1930), p. 53.

<sup>121</sup> PUJOL, Emilio: “La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument”, en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. (LAVIGNAC, Albert, dir.). París, Delagrave, 1926, II parte, Vol.III, pp. 1997 - 2035.

permite concertar la publicación de varias de sus obras con la editora Romero y Fernández<sup>122</sup>.

De regreso en Europa prosigue su labor como investigador, editor y concertista, presentándose además junto con Matilde en la *BBC* de Londres en 1933. Un año después, el 20 de marzo, interpreta uno de los cuartetos de Nicolò Paganini en Londres<sup>123</sup>.

En 1936, Emilio Pujol se convierte en el primer guitarrista en ofrecer un recital de vihuela con una réplica del instrumento construida a partir de un ejemplar antiguo hallado en el museo Jacquemart-André de París por el propio Pujol. El histórico recital tuvo lugar el 23 de abril en Barcelona<sup>124</sup>, contando con la participación de la soprano Concepció Badia D'Agustí. La vihuela fue construida por Francisco Simplicio<sup>125</sup>. Este mismo año estalla la Guerra Civil en España. Pujol centra su actividad en Francia e Inglaterra con algunas presentaciones en concierto, breves participaciones en las grabaciones discográficas de *L'Anthologie sonore*<sup>126</sup>, y presentaciones para la *BBC* de Londres en 1939. Desde 1936, las presentaciones de Pujol adquieren cada vez con mayor frecuencia el formato de conferencia-concierto.

El final de la guerra civil española anuncia ya el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Pujol sigue en París, probablemente hasta abril de 1940, residiendo en la Rue de Poteau 39, cuando decide trasladarse a su residencia definitiva en Barcelona y el Mas Janet, en la provincia de Lleida<sup>127</sup>. Durante estos años la labor concertística de Pujol es discreta y se concentra

---

<sup>122</sup> Ésta editora posteriormente sería adquirida por Ricordi. Las obras publicadas fueron: *La guitarra y su historia*, 1930. *El dilema del sonido en la Guitarra*, 1930. *La escuela razonada de la guitarra Vol. I*, 1934.

<sup>123</sup> Nicolò Paganini (\*1782; †1840). Cuarteto núm. 1 de *Tre Quarteti* (probablemente del Op. 4). Vide: RIERA, Juan: *Op. cit.*, lámina VI, p. 40. Vide también: NEILL, Edward: "Paganini, Nicolò", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 18, pp. 887-894.

<sup>124</sup> Dentro de las actividades del III Congreso Internacional de Musicología.

<sup>125</sup> Francisco Simplicio (\*1874; †1932).

<sup>126</sup> "Romances et Villancicos Espagnols du 16e siècle", en *L'Anthologie Sonore*, núm. 17, (1935). "Musique Instrumentale Espagnole au 16e Siècle", en *L'Anthologie Sonore*, núm. 40, (1936).

<sup>127</sup> La fecha se deduce de un recibo de renta expedido a nombre de Pujol por 576 francos y fechado el 15 de abril de 1940. Dos meses más tarde, el 14 de junio de 1940 las tropas alemanas entran en París.

básicamente en Barcelona y otras localidades cercanas. A finales de 1946, un año después de terminada la guerra, Pujol vuelve al panorama internacional inaugurando un curso de guitarra en el Conservatorio de Música de Lisboa. Esto le da oportunidad de presentarse en distintas ocasiones como guitarrista y vihuelista, ya sea solo o en ensambles diversos. Hay también presentaciones para la radio de Lisboa en enero de 1948. Durante estos años Pujol estrena en concierto algunas de sus composiciones como el *Homenaje a Scarlatti*, en 1942 y el *Homenaje a Tárrega* en 1952 durante la conmemoración del primer centenario de su nacimiento.

Un año después, en agosto de 1953, inicia la participación de Pujol en los cursos de verano de la *Academia Chigiana*. Continúa asistiendo a sus cursos en Lisboa y realiza algunas presentaciones en París y Madrid. El 22 de diciembre de 1956 fallece en Barcelona Matilde Cuervas<sup>128</sup>.



**Ilustración 12. E. Pujol hacia 1950. Archivo Pujol-Robert.**

---

<sup>128</sup> RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 147. Una revista de la época incluye una nota en recuerdo de este suceso con un texto biográfico de J. Riera y una foto de portada tomada en Lisboa en 1955. La nota confirma la fecha de fallecimiento y menciona que su última aparición pública tuvo lugar el 16 de julio de 1954 en Madrid, ilustrando una conferencia de Pujol. *Vide: Guitar News*, (April-May, 1957), Núm. 36, pp. 3-4.

Al parecer, después de esta fecha solamente volverá a aparecer como ejecutante en dos ocasiones más: en 1957 y 1959 en Portugal. En 1963 termina su participación en los cursos de verano internacionales de Siena. Continúa con sus cursos internacionales en Lisboa hasta 1969 y, a partir de 1965, en las ciudades españolas de Lleida y Cervera.

## **Los conciertos de Pujol**

En este apartado se presenta una recopilación cronológica de todos los conciertos de Pujol de los cuales se conserva algún tipo de registro: programas de mano, recortes de reseña periodística o mención en algún texto biográfico o relacionado con la historia de la guitarra (*vide*: Tabla 1). Seguramente hubo otras presentaciones, pero no se tiene noticia de ellas. Todas las presentaciones son de Pujol como solista, salvo cuando se menciona algo diferente. Las fuentes principales para la elaboración de esta lista han sido:

1. ROBERT, María Adelaide (recopilación): *Colección de programas de conciertos y recortes de prensa ordenados cronológicamente*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Estos materiales fueron consultados en tres visitas realizadas a esa ciudad en noviembre de 2001, mayo de 2003 y julio de 2004. En adelante se hará referencia a este documento con las siglas (*IEI*).
2. RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974. En adelante se hará referencia a este documento con las siglas (*RIE*).

**Tabla 1. E. Pujol: Conciertos y otras presentaciones.**

	<b>Fecha</b>	<b>Lugar</b>	<b>Programa /Notas</b>
1	1907	Lleida: Círculo Tradicionalista	Primer concierto de su carrera ( <i>RIE</i> )
2	26/05/1909	Lleida: Sala Novelty	Primera parte: F. Sor: <i>Minuet</i> . Valverde: <i>Polka Japonesa</i> (de "El pobre Valbuena"). F. Tárrega: <i>Pizzicato</i> y <i>Capricho Árabe</i> . Segunda Parte: I. Albéniz: <i>Serenata Española</i> . W. Mozart: <i>Minuet</i> . F. Tárrega: <i>Dansa Mora</i> . Chueca: <i>Mazurka</i> (de "El año

			pasado por agua”). Tercera parte: F. Tárrega: <i>Cansó popular italiana</i> . F. Chopin: <i>Mazurka op. 33 n.º 4</i> . F. Tárrega: <i>Allegro brillante, Variaciones sobre la jota (IEI)</i>
3	27/05/1909	Lleida: Sala Novelty <sup>129</sup> .	
4	05/1911	Madrid: Palacio de la Infanta Isabel	Asisten los miembros de la familia real ( <i>RIE</i> )
5	09/02/1912	Barcelona: Sala de Conciertos de los señores Guarro hermanos: Asociación Wagneriana <sup>130</sup> .	
6	04/04/1912	Barcelona: Sala de audiciones de la Academia Granados ( <i>RIE</i> ) <sup>131</sup> .	
7	14/04/1912	Barcelona: Sociedad Wagneriana ( <i>IEI</i> )	
8	14/12/1912	Londres: Bechstein Hall, Wigmore Street (alternando con el pianista Charles de Souza)	F. Chopin: <i>Impromptu no. 2, Barcarolle</i> . (Pianista : Charles de Souza) F. Schumann: <i>Berceuse</i> . J. S. Bach: <i>Gavotte in B minor</i> . F. Schubert: <i>Moment musical no. 3</i> . J. S. Bach: <i>Fugue in G minor</i> . (Guitarrista: E. Pujol. Transcripciones de Tárrega) F. Schumann: <i>Allegro de concert</i> F. Liszt: <i>Rhapsodie no. 6</i> . (Pianista : Charles de Souza) F. Tárrega: <i>Capricho árabe, Recuerdos de la Alhambra, Danza Mora, Jota (Variations)</i> . (Guitarrista: E. Pujol) ( <i>IEI</i> )
9	12/1912	Lleida	Concierto navideño para los presos de la cárcel provincial ( <i>RIE</i> ).
10	1913	Lleida, recital en homenaje al escritor Eugenio Noel ( <i>RIE</i> )	
11	05/03/1913	Lleida: Círculo mercantil e	Recital

<sup>129</sup> *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1909, p. 8. «Anoche en la *Sala Novelty* dio un concierto el notable guitarrista, hijo de esta provincia, don Emilio Pujol, al que asistió una numerosa y distinguida concurrencia, que aplaudió con entusiasmo al concertista, obligándole a repetir algunas composiciones. El señor Pujol se propone dar algunos concierto en Madrid y embarcar después para Buenos Aires». Es posible que este evento y el anterior sean uno mismo aunque las dos fuentes consultadas citan fechas diferentes.

<sup>130</sup> *La Vanguardia*, 7 de febrero 1912. p. 5; 10 de febrero 1912, p. 11; 11 de febrero 1912, p. 4. «Anoche oímos al guitarrista don Emilio Pujol en el Ángelus Hall. Ejecutó un programa por demás selecto, compuesto de obras de Schumann, Bach, Mozart, Albéniz, Mendelssohn y Tarrega. Aunque desde el sitio en que nos hallábamos era difícil hacernos cargo de las cualidades del concertista, nos pareció que poseía un dominio completo del instrumento. Así lo decían también los que lo oyeron más de cerca, añadiendo que en los *pianissimo* estuvo muy inspirado, sacando a su guitarra sonidos de una delicadeza extraordinaria. Según tenemos entendido, el señor Pujol abandonó los estudios de la carrera de ingeniero para dedicarse en *absolute* a la guitarra. Ha sido pensionado por la Diputación de Lérida y tuvo por maestro al inolvidable Tárrega, de quien eran todas las transcripciones que figuraban el programa. R. A”..

<sup>131</sup> Existe la duda sobre si esta presentación y la siguiente son una misma.



		industrial.	
12	06/03/1913	Lleida, Casino Principal	Recital
13	03/04/1913	Lleida: Círculo mercantil e industrial	E. Pujol: <i>Canción de Cuna (IEI)</i>
14	7/04/1913	Tárrega: Salones de la familia Clúa <sup>132</sup> .	
15	09/10/1913	Valencia: Sala del Conservatorio de Música	
16	04/11/1913	Teruel: Salón Parisina	Recital para la Sociedad filarmónica turolense
17	21/11/1913	Valencia: Sala del Conservatorio	(IEI)
18	1913		Segunda gira de conciertos por ciudades españolas (IEI)
19	23/05/1914	Londres: Palacio Battenberg	patrocinado por la princesa Beatriz de Battenberg (IEI) <sup>133</sup>
20	1914	Londres: Steinway Hall	
21	1914	Londres: Estudio de Pablo A. Béjar	Recital en honor del Orfeó Català (RIE) <sup>134</sup> .
22	09/05/1915	Barcelona: Círculo de Bellas Artes <sup>135</sup> .	
23	11/06/1915	Barcelona: Sala Mozart <sup>136</sup> .	

<sup>132</sup> La Vanguardia, 8 de abril de 1913, p. 13. «Esta tarde ha visitado esta población el notable guitarrista don Emilio Pujol. En los salones de la familia Clúa se han reunido entre 6 y ocho, numerosos amigos y admiradores del señor Pujol y ha ejecutado éste, con la maestría que tiene acreditada, varias composiciones, entre ellas una romanza de Mendelssohn, serenata Albéniz, una fuga de Bach y unos motivos sobre la jota de Tárrega. Al finalizar cada una de ellas fue aplaudido y al terminar se apresuraron todos á estrechar las manos del eximio artista. Por la noche; entre diez y once, se le obsequió con un vino de honor el local dé la *Lliga Catalanista*. A las once y media salió para Lérida».

<sup>133</sup> Nota de un periódico inglés no identificado: «Considering how limited the guitar as an instrument really is as regard power of tone and depth of expression it was quite remarkable what striking effects in gradation of tone Emilio Pujol achieved at Steinway Hall on Saturday afternoon... It only shows what valuable results an accomplished artist like Señor Pujol can attain even from the most unlikely material. Whatever he played, and it was chiefly Spanish or Italian music —such as Sor's *Menuet*, Malats' *Serenade Espagnole*, and Albeniz's *Sevilla*—he played with the utmost delicacy and charm, the soft, plaintive notes, reduced at will to the merest whisper, the rippling runs, and firm chord-structure all spoke eloquently of the executant's control».

<sup>134</sup> Existe una foto de este evento. Vide: RIERA, Juan: *Op. Cit.*, pp.32-33.

<sup>135</sup> *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1915. p. 5. «En el Círculo de Bellas Artes dio un recital íntimo de guitarra el discípulo del malogrado Tárrega, don Emilio Pujol. En cada composición obtuvo calurosos aplausos. El Círculo de Bellas Artes ha conseguido organizar una audición pública de guitarra en la Sala Mozart, con el fin de que ese artista catalán pueda ser conocido por el público barcelonés».

<sup>136</sup> *La Vanguardia*, 12 de junio de 1915, p. 6. «[...] El concierto dado por Emilio Pujol en la Sala Mozart fue un éxito indiscutible. Aplaudimos al Círculo de Bellas Artes por haber patrocinado la presentación de Pujol. A éste le sobran méritos para justificar semejante distinción, y así la sancionó el público con sus aplausos. Que fueron estrepitosos, entusiastas, insistentes Sobre todo en las paginas de Tárrega y Albéniz, donde el concertista hizo prodigios de dicción De Tárrega tocó dos Mazurcas, un Estudio, Capricho árabe y Recuerdos de la Alambra. De Albéniz, Granada y Sevilla. Se le hicieron verdaderas ovaciones, y Pujol tuvo que alargar el concierto con obras fuera de programa. En un Minuetto, de Mozart, nos pareció insuperable. Imposible seguir la frase musical con mas delicadeza ni mejor matiz Nos encantó también interpretando Allegretto, de Sor, Bourrée, de Bach, Berceuse y Aire popular, de Schumann,

24	23/08/1915	Sabadell <sup>137</sup> .	
25	24/12/1915	Lleida: Salón Cataluña <sup>138</sup> .	Emilio Pujol con Ricart Matas (violonchelo) y Carme Matas de Ricart (piano)
26	28/12/1915	Lleida: Salón Cataluña <sup>139</sup> .	Emilio Pujol con Ricart Matas (violonchelo) y Carme Matas de Ricart (piano)
27	1916	España	Gira de conciertos por Córdoba, Sevilla, Cádiz y Granada ( <i>RIE</i> )
28	15/03/1916	Lleida <sup>140</sup> .	
29	18/05/1916	Vilafranca del Penedés: Teatro Principal (IEI)	
30	12/11/1916	Gracia: Orfeo Gracienc	Obras de Sor, Tárrega, Bach, Mozart, Schumann y Mendelssohn <sup>141</sup> .
31	12/01/1917	Barcelona: Sala Mozart	Recital Tárrega
32	17/01/1917	Barcelona: Sala Mozart	Recital histórico: Robert de Visée, <i>Minuet</i> y <i>Bourrée</i> . E. Pujol, <i>Canço de Bressol</i> y <i>Capvespre (bocet)</i> <sup>142</sup> .
33	25/02/1917	Manresa : Sala del Orfeo manresá	E. Pujol: <i>Canço de bressol</i> y <i>Fulla d'álbum</i> <sup>143</sup> .
34	18/03/1917	Mataró: Orfeo Mataroní	
35	01/04/1917	Barcelona: Sala Mozart	Recital en tres partes: obras originales de Sor y Tárrega, arreglos de música de Bach, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Beethoven, Malats, Granados y Albéniz <sup>144</sup> .
36	23/09/1917	Lleida: Casino Independiente	Recital al término de una gira por ciudades españolas ( <i>RIE</i> )
37	27/09/1917	Lleida: Casino independiente	Programa en tres partes: Primera parte dedicada a F. Sor: estudio en si bemol, minueto, andante en re, allegro de la sonata núm. 2 ( <i>IEI</i> ) <sup>145</sup> .

Canzonetta, de Mendelsohn, y Testament d'Ame-lía y La Filadora, de Llobet. El público llenaba casi la Sala Mozart y salió entusiasmado de la velada».

<sup>137</sup> *La Vanguardia*, 21 de agosto 1915. p. 11. «Probablemente el próximo martes por la noche se celebrará un concierto, en el local de la Exposición de la Academia de Bellas Artes, á cargo del joven y reputado concertista de guitarra don Emilio Pujol».

<sup>138</sup> *La Vanguardia*, 24 de diciembre 1915, p.15.

<sup>139</sup> *La Vanguardia*, 27 de diciembre 1915. p. 5. «El concierto dado en el Salón Cataluña por Emilio Pujol (guitarra), Ricart (violoncelo), y la señora Matas (piano), atrajo numerosa y distinguida concurrencia que aplaudió las composiciones del selecto programa. En vista del éxito obtenido, mañana, en el propio local darán el segundo y último concierto».

<sup>140</sup> *Vide: Revista Musical Catalana*, XIII/147 (marzo 1916), pp. 102-103. Aunque la revista se refiere a Pujol como "N'Enric", no hay duda que se trata de Emilio Pujol. El artículo se refiere a tres presentaciones, las dos primeras con la participación del violonchelista Joseph Ricart y la pianista Carme Matas de Ricart, la última tocando sólo un programa con obras de Mozart, Schubert, Albéniz, Tárrega y otros.

<sup>141</sup> *Vide: Revista Musical Catalana*, XIII/155 (Noviembre 1916), pp. 349-350.

<sup>142</sup> *Vide: Revista Musical Catalana*, XIV/157, (enero 1917), pp. 43-45: El segundo artículo cita el programa completo de los dos conciertos. La *Canço de Bressol* corresponde seguramente a *Canción de Cuna*, y *Capvespre* corresponde probablemente a *Crepúsculo*. *Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, Vol. II, catálogo, núm. 014, 020, pp. 19, 22.

<sup>143</sup> Probablemente *Fulla d'album* se refiera al *Vals Íntimo*. *Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: Op. cit.*, núm. 196, p. 100-101.

<sup>144</sup> *Vide: Revista Musical Catalana*, XIV/160 (Abril 1917), p. 112. De Bach toca la *Fuga de la sonata I para violín* que corresponde al segundo movimiento de la sonata BWV 1001, original para violín. Todos los arreglos son de Tárrega.

38	06/11/1917	Figueres: Societat de concerts	A partir de este recital los programas de Pujol se dividen normalmente en dos partes
39	18/12/1917	Bilbao	Reseñado posteriormente en un diario local <sup>146</sup> .
40	1918	Madrid: Real Conservatorio	Recital patrocinado por la Sociedad Coral de conciertos
41	1918		Nueva gira por ciudades españolas
42	15/04/1918	Madrid: Residencia de estudiantes	Obras de Sor y Tárrega; transcripciones de piezas de Bach, Mozart, Schumann, Malats, Albéniz y Granados <sup>147</sup>
	05/1918	Sala del Real Conservatorio de Música de Madrid	Concierto organizado por F. Rodríguez del Río, director de la revista Ritmo. A este evento asiste Matilde Cuervas, quien cinco años después se convertirá en esposa de Pujol <sup>148</sup> .
43	8/06/1918	Barcelona: Orfeo gracienc	E. Pujol: <i>Canço de Bressol</i> y <i>Vals Íntim (IEI)</i>
44	06/05/1919	Buenos Aires: Salón La Argentina	Programas muy al estilo de Tárrega, pero distribuidos en dos partes
45	09/05/1919	Buenos Aires: Salón La Argentina	
46	13/05/1919	Buenos Aires: Salón La Argentina	
47	02/06/1919	Buenos Aires: Asociación Wagneriana de Buenos Aires	
48	20/07/1919	Buenos Aires: Orfeo Català	E. Pujol: <i>Cançó de Bressol (IEI)</i>
49	22/07/1919	Buenos Aires: Casal Català	E. Pujol: <i>Cançó de Bressol (IEI)</i>
50	23/02/1920	Barcelona: Sala Mozart (IEI)	Programa a tres partes. En la segunda parte toca: <i>Impromptu y Estudi</i>
51	23/03/1920	Barcelona: Sala Mozart	
52	10/03/1920	Lleida: Juventud Republicana	E. Pujol: <i>Cançó de bressol</i> y <i>Capvespre (RIE)</i>
53	13/03/1920	Lleida: Casino Independiente	
54	04/1920	Gracia: Orfeo Gracienc	J. Haydn: <i>Andante</i> . W. Mozart: <i>Minuet</i> . E. Pujol: <i>Estudi, Impromptu</i> . M. Llobet: <i>Variacions sobre un tema de Corelli</i> <sup>149</sup> .
55	09/05/1920	San Sebastián: Hotel María Cristina	E. Pujol: <i>Fantasia libre sobre motivos cubanos</i>
56	02/09/1920	San Sebastián: Hotel María Cristina	E. Pujol: <i>Fantasia libre sobre motivos cubanos (IEI)</i>
57	12/01/1921	Lleida: Casino Principal	E. Pujol: <i>Guajiras Gitanas (IEI)</i> <sup>150</sup> .
58	03/03/1921	Tarragona	E. Pujol: <i>Guajiras Gitanas</i> <sup>151</sup> .

<sup>145</sup> Posiblemente este concierto y el del día 23, cubierto periódicamente por J. Riera sean el mismo evento y se trate de un error de datación.

<sup>146</sup> *Euzkadi*, Bilbao, número 10, (diciembre 19, 1917).

<sup>147</sup> Se sabe de este recital indirectamente por una nota periodística escrita por Adolfo Salazar. Vide: PERSIA, Jorge de: "El entorno guitarrístico de Manuel de Falla", en *vii jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. (ROJAS, Eusebio, coord.). Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 67.

<sup>148</sup> Carta de Pujol a F. Rodríguez del Río, fechada en Barcelona, el 25 de noviembre de 1972.

<sup>149</sup> Vide: *Revista Musical Catalana*, xvii/193-197 (enero-mayo 1920), p. 67. El autor de la reseña anota que se trata de primeras audiciones.

<sup>150</sup> J. Riera ubica este concierto en el *Cinema Viñes*.

<sup>151</sup> *La Veu de Tarragona*, marzo 12, 1921.

59	10/04/1921	Barcelona: Orfeo Gracienc: Recital para la «Associació Íntima de Concerts»	Incluye como primera audición: <i>Guajira Gitana</i> . También incluye <i>Homenaje a Debussy</i> , de Falla <sup>152</sup> .
60	18/04/1921	Sabadell: Teatre Principal: Recital para la Associació de Música	E. Pujol: <i>Cançó de bressol</i> y <i>Capvespre</i>
61	09/04/1921	Gerona: Saló Gran Vía	Programa en tres partes: E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> .
62	1921	Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Checoslovaquia e Inglaterra	Gira de conciertos ( <i>RIE</i> )
63	1922	España	Gira de conciertos
64	12/02/1922	París: Hotel Majestic	Varios participantes. Pujol toca su <i>Guajira Gitana</i>
65	28/03/1922	Barcelona: Palau de la Música	E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> <sup>153</sup> .
66	30/03/1922	Tárrega: Recital para la Associació de Música de Tárrega	E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> . M. de Falla: <i>Homenaje a Debussy</i>
67	05/04/1922	Barcelona: Caixa de Pensions, Empar de Santa Lluçia.	Recital benéfico
68	1922	París: sala de fiestas de Le Journal	Aniversario de la fundación del Casal Català
69	02/12/1922	París: Salle des Concerts du Conservatoire	Recital de Pujol con la cantante Annette Vaucaire y el pianista George Dandelot: E. Pujol, <i>Guajira Gitana</i> . M. de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> (estreno en París a la guitarra) ( <i>IEI</i> )
70	31/12/1922	París: Casal Català (IEI)	
71	10/03/1923	París: Salle des Agriculteurs	En colaboración con la pianista Germaine Sanderson.
72	29/05/1923	París: Comédie des Champs Elysées	En colaboración con la cantante Alice Derlange: E. Pujol, <i>Guajira Gitana</i> ( <i>RIE</i> )
73	13/12/1923	París: Five O'clock, la musique espagnole	Con pianista y bailaora. Música clásica y flamenco. E. Pujol <i>Guajira Gitana</i> . Cuatro piezas sin autor: <i>Goyesca</i> , <i>Alegrías gitanas</i> , <i>El Fandanguillo</i> y <i>El Bajamoro</i> . Estas obras sugieren la participación de Matilde Cuervas en el recital ( <i>IEI</i> )
74	27/01/1924	París, Salle des agriculteurs	Con Germaine Sanderson (cantante) y Suzanne Nivard (Pianista). E. Pujol: <i>Berceuse</i> , <i>Crepuscule</i> , <i>Guajira Gitana</i> y <i>Tango</i> (estreno).
75	07/04/1924	Bruselas: Societé Royale Le grande Harmonie	Aniversario del Rey. Recital en colaboración con los mandolinistas de Silvio Ranieri y las primeras figuras del cuerpo de baile del <i>Teatro Real de la Monnaie</i> . E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> ( <i>IEI</i> )
76	02/10/1924	Lleida: Sala Victoria	E. Pujol: <i>Canción de cuna</i> , <i>Crepúsculo</i> , <i>Estudio</i> , <i>Tango español</i> y <i>Guajira Gitana</i> ( <i>IEI</i> )
77	16/04/1925	La Haya	E. Pujol: <i>Tango español</i> y <i>Guajira Gitana</i> ( <i>IEI</i> )
78	03/05/1925	París: Salle des agriculteurs	Concierto Cuervas-Pujol, colaboración de la cantante Alma Reyles y el flautista Marcel Peysies. E. Pujol: <i>Tonadilla</i> (estreno), <i>Tango Español</i> y <i>Guajira</i> .

<sup>152</sup> HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *op. cit.*, núm. 193, pp. 98-99, *Trois Morceaux Espagnols*, tercer movimiento. Ésta sería la primera ocasión que Pujol toca el *Homenaje a Debussy*, apenas unos meses después de su estreno.

<sup>153</sup> Vide: *Revista Musical Catalana*, XIX/220-222 (abril-junio 1922), p. 12. La reseña anota el programa completo.

			A. Broqua: <i>Tres cantos del Uruguay</i> para canto y dos guitarras (estreno mundial)
79	05/05/1925	Brujas	En colaboración con la cantante Mlle. Borodine. Obras de M. de Falla y de E. Pujol: <i>Tango español y Guajira gitana</i> .
80	07/05/1925	Bruselas: Salle L'Union Coloniale	Concierto Cuervas-Pujol con la colaboración del tenor ruso Gabriel Léonoff y el flautista Victor Boirée. A. Broqua: <i>Cantos del Uruguay</i> . E. Pujol: <i>Tango español, Guajira y Sevilla</i> <sup>154</sup> .
81	19/12/1925	Madrid: Sociedad Cultural Guitarrística	E. Pujol: <i>Tango español y Guajiras</i> . R. de Visée: <i>Prélude et Allemande</i> . Además toca por primera vez obras de Gaspar Sanz: <i>Pavanas y Folias</i> <sup>155</sup> .
82	22/12/1925	Vic: Associació de Vich <sup>156</sup> .	
83	25/12/1925	Vic: Teatre Vigata, Associació de Música de Vich	E. Pujol: <i>Dança (IEI)</i> <sup>157</sup> .
84	22/01/1926	Barcelona: Sala Parés	E. Pujol: <i>Danza en La y Danza en Re</i>
85	23/09/1926	Ginebra: Sala del Conservatorio	E. Pujol: <i>Guajira gitana, Berceuse y Danse Espagnole</i>
86	30/09/1926	Ginebra: Sala del Conservatorio	
87	26/10/1926	Munich: Bayerische Konzert-Zentrale	E. Pujol: <i>Suite Española: Danza Gáditana, Guajira y Sevilla (Evocation)</i> . Luys Milán: <i>Pavana</i> . F. Corbetta: <i>Gavotte</i> . G. Sanz: <i>Folias, Gallarda</i> . R. de Visée: <i>Prélude, Sarabande, Gigue</i> . A. Broqua: <i>Evocaciones Criollas</i> <sup>158</sup> .
88	03/11/1926	Dresde	E. Pujol: <i>Guajira gitana</i>
89	05/02/1927	París: Salle Érard, Société Nationale de Musique	En este recital estrena obras de Broqua
90	16/02/1927	Laon: Salle des Fêtes de l'Hotel de Ville	Recital con la cantante Louise Matha
91	05/03/1927	Londres: Anglo-Spanish Chamber Music Society	Con la cantante Victoria Erskine. E. Pujol: <i>Guajira Gitana</i> .
92	04/10/1927	Salzburgo: Mozarthaus-Grosser Saal	E. Pujol: <i>Spanish suite: Guajira, Danse Gáditane, Sevilla (Evocation)</i> . Luys Milán: <i>Pavanas</i>
93	09/10/1927	Viena: Festsäle des Industriehauses	E. Pujol: <i>Spanische Suite: Guajira, Danse gáditane, Sevilla-évocation</i>
94	17/10/1927	Leipzig: Feurich-Saal	E. Pujol: <i>Spanische Suite</i>
95	26/10/1927	Praga: Mozarteum	E. Pujol: <i>Suite Espagnole: Guajira, Danse Gáditane, Sevilla (Evocation)</i> .
96	1927	Munich	Programa en tres partes donde incluye su <i>Spanische Suite</i> .

<sup>154</sup> Reseña de los conciertos en *Journal de Bruges*, mayo 7, 1925 y *Le Pa...[sic] Bruges*, mayo 9, 1925.

<sup>155</sup> Ésta es probablemente la primera ocasión que un guitarrista del siglo xx incluye en su programa obras de Gaspar Sanz.

<sup>156</sup> Vide: *Revista Musical Catalana*, xxii/263-264 (noviembre-diciembre 1925), p. 276.

<sup>157</sup> Esta obra no ha sido identificada pero puede referirse a la llamada *Sevilla* en el programa del 7 de mayo de 1925.

<sup>158</sup> Ésta es probablemente la primera ocasión que un guitarrista del siglo xx incluye en sus programas tantas obras de los guitarristas y vihuelistas de los siglos xvi y xvii. Las obras de Corbetta, Milán y Sanz son verdaderos estrenos. No existe una *Suite Española* como tal en el catálogo de Pujol. Tampoco existe la *Danza Gáditana*.

97	1927	Breslau	
98	06/12/1927	París: Salle Érard	Primera audición de obras de vihuelistas y guitarristas del siglo XVI y XVII <sup>159</sup> .
99	27/12/1927	Barcelona: Palau de la Música Catalana	Patrocinado por la Associació d' Amics de la Música. E. Pujol: <i>Guajira y Sevilla (RIE)</i>
100	13/01/1928	Lleida: Teatro Viñes	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Guajira y Sevilla</i>
101	1928	Barcelona: Associació d' Amics de la Música	
102	16/03/1928	Londres: Anglo-Spanish Society	Concierto Cuervas-Pujol
103	06/06/1928	Londres: Anglo-Spanish Society	Matilde Cuervas y Emilio Pujol: Conferencia-concierto sobre el tema: <i>la guitarra y su historia</i> .
104	04/10/1928	Viena: Konzerthaus-Saal	Concierto Cuervas-Pujol. Una parte del programa lo hace Matilde Cuervas tocando flamenco. Pujol toca <i>Tonadilla (IEI)</i>
105	01/11/1928	Copenhague: Conservatorio de música danés	El programa incluye: <i>Canción de cuna, Tonadilla y Guajira gitana</i>
106	09/11/1928	París: Revue Internationale de Musique et de Danse: 18 Rue La Boétie»	Cuervas-Pujol: Conferencia con el tema: <i>La guitarra y su historia (IEI)</i>
107	15/11/1928	París: Salle Érard	Cuervas-Pujol
108	03/12/1928	Londres: Wigmore Hall	Cuervas-Pujol: Pujol toca su <i>Guajira (RIE)</i>
109	01/1929	Lleida: dedicado a los aficionados locales	Cuervas-Pujol
110	10/01/1929	Las Palmas: Teatro Pérez Galdós	E. Pujol: <i>Guajira y Sevilla (IEI)</i>
111	24/01/1929	Bruselas: Societé Royale La Grande Harmonie	Cuervas-Pujol en colaboración con el grupo de mandolinistas de Silvio Ranieri. E. Pujol: <i>Guajira (IEI)</i>
112	26/01/1929	Bruselas: Salle Pleyel	Cuervas-Pujol
113	12/11/1929	Barcelona: Hotel Ritz	Conferencia-concierto: la historia de la guitarra española
114	22/11/1929	Barcelona: Sala Mozart	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Tonadilla y Sevilla</i> <sup>160</sup> .
115	25/11/1929	Lleida: Teatro Viñes	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Sevilla (IEI)</i>
116	11/02/1930	París: Salle Érard	E. Pujol: <i>Guajira</i> . Toca también Broqua y J. Nin Culmell ( <i>IEI</i> )
117	03/1930	San Quintín: Les Heures Musicales <sup>161</sup> .	
118	06/08/1930	Buenos Aires: Sala "La Wagneriana"	E. Pujol: <i>Tonadilla y Sevilla (IEI)</i>
119	09/08/1930	Buenos Aires: Sala "La Wagneriana"	Pujol-Cuervas. E. Pujol: <i>Tango español y Guajira gitana (IEI)</i>
120	14/08/1930	Buenos Aires: Sala "La	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Canción de Cuna y Estudio</i>

<sup>159</sup> El programa inicia con Sor: *Minuet, Étude*. Tárrega: *Prélude, Étude*. Malats: *Serénade*. Albéniz: *Granada*. Inclusión por vez primera en Francia de obras de Luys Milán: *Pavana*. Corbetta: *Gavotte*. Sanz: *Gallarde et Folia*. R. de Visée: *Prélude, Sarabande et Guigue*. El programa también incluye a Bach: *Prélude pour le Luth y Bourée*. Para terminar después de la pausa sigue con A. Broqua: *Vidala, Echoes du Paysage* (primera audición), *Rythmes Campagnards*. R. Petit: *Nocturne* (primera audición). M. de Falla: *Hommage a Debussy*. E. Pujol: *Guajira, Sevilla (Evocación)* (primera audición).

<sup>160</sup> Vide: *Revista Musical Catalana*, xxvi/312 (diciembre 1929), pp. 520-521. La reseña proporciona el programa completo.

<sup>161</sup> Hay dos localidades en Francia, cercanas a París que pueden corresponder a esta denominación: Saint Quentin, en Picardía, unos 130 kms. al noroeste de París, y Saint Quentin-en-Yvelines, 27 Km. al suroeste de París, muy cerca de Versailles.

		Wagneriana”	
121	25/08/1930	Rosario: Sala de la Biblioteca Argentina	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Guajira (IEI)</i> <sup>162</sup> .
122	02/09/1930	La Plata	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Tonadila y Guajira Gitana (IEI)</i>
123	29/09/1930	Buenos Aires: «Los amigos del arte»	Cuervas-Pujol
124	03/10/1930	Buenos Aires: Sala «La Wagneriana»	Cuevas-Pujol ( <i>IEI</i> )
125	11/10/1930	Buenos Aires: Teatro Rivera Indarte	Cuervas- Pujol: E. Pujol: <i>Sevilla</i>
126	12/10/1930	Buenos Aires: Teatro Rivera Indarte	E. Pujol: <i>Canción de cuna y Tonadilla (IEI)</i>
127	24/10/1930	Buenos Aires: Teatro Rivera Indarte	Cuervas-Pujol.
128	03/11/1930	Buenos Aires: Salón La Argentina	Cuervas-Pujol. Concierto-conferencia: <i>La guitarra y su Historia (IEI)</i>
129	15/11/1930	Buenos Aires: «Centre català»	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Cançó de Bressol y Sevilla (IEI)</i>
130	27/11/1930	Montevideo	Cuervas-Pujol. Concierto-conferencia: <i>La guitarra y su historia (IEI)</i>
131	28/11/1930	Montevideo	Conferencia- concierto ( <i>RIE</i> )
132	29/11/1930	Buenos Aires: Amigos del arte	Cuervas Pujol. E. Pujol: <i>Sevilla (IEI)</i>
133	27/02/1931	Lleida: Teatro Viñes	Cuervas-Pujol ( <i>IEI</i> )
134	15/01/1933	Londres: BBC	Cuervas-Pujol. Participa el violinista Juan Manén ( <i>IEI</i> )
135	21/02/1934	Barcelona: Sala Mozart	Cuervas-Pujol. E. Pujol: <i>Els tres tambors (Harmonització per a guitarra) y Guajira Gitana (IEI)</i>
136	06/03/1934	París	«Soirée» de música sudamericana organizada por A. Broqua: Interviene M. Cuervas, E. Pujol, el flautista Albert Manouvrier y la cantante María Cid ( <i>IEI</i> )
137	20/03/1934	Londres: Asociación de música de «St. John’s Institute»	Primera audición de los cuartetos de Paganini en colaboración con el <i>International String Quartet (IEI)</i>
138	08/1934	Barcelona: Ràdio Associació de Catalunya	Presentación de Pujol para la radio <sup>163</sup> .
139	30/10/1935	Castellón de la Plana: Teatro Principal	Cuervas-Pujol. Guajira Gitana
140	04/11/1935	Lleida: Teatro Victoria	Cuervas-Pujol. Entrega a los artistas de una placa conmemorativa cincelada en bronce ofrecida por la corporación municipal ( <i>RIE</i> )
141	23/11/1936	Barcelona: Casal del Metge: III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología	Conferencia-audición: Primera ejecución histórica con vihuela (Francisco Simplicio, a partir del modelo de la vihuela del museo Jacquemart-André). Participa la soprano Concepció Badia D’Agustí ( <i>IEI</i> )
142	02/05/1936	París	Pujol-Conchita Badía. Recital histórico con obras para canto y vihuela.
143	06/05/1936	París: Instituto de estudios	Conferencia de Joaquín Rodrigo sobre los vihuelistas.

<sup>162</sup> Programa completo: G. Sanz: *Pavana*. F. Sor: *Dos minuets* [sic]. F. Tárrega: *Allegro Brillante*. Padre Donostia: *Preludio Vasco*. A. Broqua: *Vidala*. E. Pujol: *Guajira* (Guitarrista: E. Pujol). Piezas de folklore andaluz: *Granadinas, Soleares, Tientos, Malagueña*, (Guitarrista: Matilde Cuervas). G. Bizet: *Melodía y Pastoral de L’Arlesienne*. E. Granados: *Intermezzo de Goyescas*. I. Albéniz: *Córdoba*. A. Broqua: *Tango*. M. Falla: *Danza del molinero* (Dúo Pujol-Cuervas).

<sup>163</sup> Vide: *Revista Musical Catalana*, xxxi/368 (agosto 1934), pp. 332-334.

		hispanicos de la universidad de París	Ilustraciones a cargo de Pujol en la vihuela ( <i>IEI</i> )
144	14/06/1936	París: Instituto de estudios hispanicos de la universidad de París: III centenario de Lope de Vega	Conferencia del poeta Paul Valéry de la academia francesa. Recital de poemas y música de la época de Lope de Vega con Pujol a la vihuela
145	11/05/1938	París: Salle Érard	Concierto de música española patrocinado por la sociedad de musicología de París en colaboración con la soprano Conchita Badía ( <i>IEI</i> )
146	15/06/1938	Londres: Arts Theatre.	Conferencia concierto: «La vihuela y los vihuelistas del siglo XVI» ( <i>IEI</i> ) <sup>164</sup> .
147	20/07/1939	Londres: BBC	Cuervas-Pujol: Emisión de la BBC dedicada a la América latina <sup>165</sup> .
148	20/12/1939	Saint Jean de Luz	A beneficio de los antiguos combatientes ( <i>RIE</i> )
149	06/02/1940	Hendaya	Concierto franco-español a beneficio de la Cruz Roja
150	28/01/1941	Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.	Conferencia-concierto con la presentación del Padre Otaño, director del Real Conservatorio. Participa la cantante Dolores Rodríguez Aragón ( <i>IEI</i> )
151	04/01/1942	Barcelona: Audición íntima en casa de la familia Vijande, calle Herraiz	Pujol toca guitarra y vihuela. Dúo con Matilde ( <i>IEI</i> )
152	10/01/1942	Barcelona: Palau de la música catalana	Concierto de vihuela y canciones renacentistas con la colaboración de la cantante Carmen Alfonso y el conjunto vocal de cámara de Pich Santasusana ( <i>IEI</i> )
153	18/01/1942	Barcelona: Amigos del arte	Cuervas-Pujol con la colaboración de la cantante Carmen Alfonso. Pujol toca guitarra y vihuela ( <i>IEI</i> )
154	03/05/1942	Barcelona: Palau de la música catalana	Concierto dedicado al motete, madrigal y villancico español de los siglos XVI y XVII. Cantante Pura Gómez, la capilla clásica polifónica de Enrique Ribó, Pujol a la vihuela. Interpretan villancicos del XVI hallados por Pujol ( <i>IEI</i> )
155	14/05/1942	Lleida: Cinema Capitolio	Cuervas-Pujol. Matilde toca flamenco. Emilio toca <i>Manola del Avapies</i> y <i>Guajira gitana</i> ( <i>IEI</i> )
156	17/05/1942	Lleida: Palacio de la Paheria	Fiesta patronímica de la ciudad. Se repite el programa del concierto celebrado el 3 de mayo ( <i>RIE</i> )
157	23/08/1942	Caldetas (Barcelona): Casino Colón	Cuervas-Pujol a beneficio de las obras de la iglesia parroquial. E. Pujol: <i>Coral (estudio)</i> y <i>Homenaje a Scarlatti</i> ( <i>IEI</i> )
158	1943		Recital en tres partes de Pujol. Toca <i>Estudi</i> y <i>Guajira</i> ( <i>IEI</i> )
159	13/06/1943	Caldetas: Coll-Godó	Audición privada Pujol-Cuervas ( <i>IEI</i> )
160	14/06/1943	Montserrat: sala de audiciones	Onomástica del abad P. Antonio María Marcet. E. Pujol: <i>Salve</i> y <i>Homenaje a Scarlatti</i> ( <i>IEI</i> )
161	05/10/1943	Lleida	Concierto de honor patrocinado por la diputación provincial. Con la pianista Ramona Sanuy Simón. Pujol toca <i>Guajira gitana</i>
162	18/11/1943	Barcelona: Casal del Metge	( <i>RIE</i> )
163	21/11/1943	Barcelona: Casal del Metge	E. Pujol: <i>Estudio en Si menor</i> y <i>Sevilla</i> ( <i>IEI</i> )

<sup>164</sup> Con la participación de la cantante Encarnación López, *la Argentinita* y Bertram Harrison, clavicordio. Pujol estrena una vihuela hecha por Arnold Dolmetsch.

<sup>165</sup> Una nota dirigida a Pujol en París por un agente de la *BBC*, le comunica la oferta y fechas y una retribución de 35 libras. En el programa tocan obras de Pujol (*Guajiras*), Solos de flamenco de Cuervas, Dúos de Rodrigo, Granados, Barbieri y Falla.



164	22/12/1943	Sabadell: Academia de Bellas Artes	E. Pujol: <i>Estudio en Si menor y Sevilla (IEI)</i>
165	15/09/1944	Granadilla: Iglesia Parroquial	Dúo Pujol-Cuervas. <i>Juan l'andaluz (bulería)</i> (M. Cuervas). E. Pujol: <i>Sevilla (IEI)</i>
166	05/11/1944	Lleida: «Asociación de Música de Lérida»	E. Pujol: <i>Homenaje a Scarlatti (Estudio) y Sevilla (nocturno-evocación) (IEI)</i>
167	16/09/1946	Granadella: Fiesta Mayor	E. Pujol: <i>Cubana, Estudio y Sevilla (IEI)</i>
168	09/12/1946	Lisboa: Sala del Conservatorio	Velada en memoria de Manuel de Falla. M. Falla: <i>Homenaje a Debussy (IEI)</i>
169	09/01/1947	Lisboa: Sala de la biblioteca del Conservatorio	Música de los vihuelistas españoles por primera vez en Lisboa. Participación de la cantante María Adelaide Robert (IEI)
170	19/01/1948	Lisboa: Emisora Nacional Rádio Portuguesa	Cuervas-Pujol (IEI).
171	12/02/1948	Lisboa: Sala del Conservatorio	Participan Eugenio Montes, María Adelaide Robert, M. Cuervas y Pujol. E. Pujol: <i>Sevilla (IEI)</i>
172	17/03/1948	Lisboa: Sala de la Biblioteca del Conservatorio	Obras para tecla, vihuela y flauta: Santiago Kastner, E. Pujol, Eduardo Simões y Duarte Lino Pimentel (RIE)
173	04/06/1949	Barcelona: Biblioteca de Cataluña	Conferencia-concierto: <i>Ciencia y espíritu de nuestros vihuelistas</i> , con Teresa Fius y Emilio Pujol
174	09/06/1949	Barcelona: Biblioteca de Cataluña	Conferencia-concierto: <i>Arraigó y difusión de la guitarra latina</i> , con Matilde Cuervas y Emilio Pujol
175	20/11/1952	Villareal de los Infantes (Castellón): Primer centenario del nacimiento de Tárrega	Con la participación de Josefina Robledo, Pepita Roca, Daniel Fortea. E. Pujol: <i>Homenaje a Tárrega (IEI)</i> <sup>166</sup> .
176	14/01/1954	Lisboa: Museu Nacional de arte antiga, Centenario de Cristóbal Morales.	Coro Polyphonia: Mario de Sampaio Ribeiro (Director). Participan: Olga Violante y María Adelaide Robert (Canto), Emilio Pujol (vihuela) y Santiago Kastner (clavicordio) (IEI)
177	09/04/1954	París: Cité Universitaire de Paris, Colegio de España	Conferencia-concierto: <i>Vihuela y vihuelistas del siglo XVI</i> . Colabora la Soprano María Rosa Barbany (IEI)
178	15/07/1954	Madrid: Curso para extranjeros en la residencia de Relaciones culturales	Conferencia-concierto: <i>Los vihuelistas españoles y Formas musicales españolas a través de la guitarra</i> . Con María Rosa Barbany, M. Cuervas y E. Pujol <sup>167</sup> .
179	16/07/1954	Madrid: Curso para extranjeros en la residencia de Relaciones culturales	
180	25/04/1957	Portugal: Castelo de Vide: Teatro Mousinho da Silva	Participa Luis Moitia, Ramón Herrera, Manuel Cubedo, María Adelaide Robert y Emilio Pujol (IEI)
181	07/05/1959	Lisboa: Palacio Ducal de Vila Viçosa,	Música antigua y moderna: Maria Adelaide Robert (soprano), Emilio Pujol (vihuela), Santiago Kastner (Clavecín), José dos Santos Pinto (oboe), Alberto Ponce (guitarra), Otilio Almeida dos Santos (fagot) (IEI)

<sup>166</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *op. cit.*, núm. 160, p. 82-83.

<sup>167</sup> Existe una grabación histórica del evento: BARBANY, Rosa (Soprano); PUJOL, Emilio (Vihuela): *Spanish Songs*, EMEC, E-050, año 2002.

## Las grabaciones de Pujol

Durante su vida, Pujol tuvo oportunidad de observar el progreso paulatino de las tecnologías para el registro sonoro y, durante algunos años, realizó un número limitado de grabaciones y ensayos poco satisfactorios para él de acuerdo con los comentarios de María Adelaide Robert.

Los pocos registros sonoros conservados, permanecieron durante años en el archivo Pujol-Robert de Barcelona hasta poco después de que se pudiera hacer un registro de los mismos. Poco tiempo después, fueron entregados a una persona de confianza de M. A. Robert y por ahora se ignora su localización. Aparte de los discos aquí reseñados (*vide*: Tabla 2) existe en el archivo Pujol-Robert una grabación en cinta magnetofónica que, según María Adelaide, contiene la presentación de Pujol y Cuervas en la *BBC* de Londres.

Tabla 2. E. Pujol: Grabaciones.

	Intérpretes	Títulos	Datos de identificación
1	Matilde Cuervas – E. Pujol	E. Granados – Intermezzo de “Goyescas”.	Inglaterra: The Gramophone Co. Ltd., 6312 – 10 (En regular estado con algunos rayones importantes).
2	Cuervas, Matilde (guitarra)	“Granadinos, flamenco (andalusian-folk song)”	Inglaterra: The Gramophone Co. Ltd., O.B. 6314 – 1 (Prueba a una cara en mal estado: 2 partes rotas y pegadas. Melladura de 1 cm. en otro costado).
3	Cuervas, Matilde (guitarra) - Pujol, Emilio (guitarra)	Cara A: M. Falla – <i>Danza del molinero</i> (de <i>El Sombrero de tres picos</i> ) Transcripción a dos guitarras de E. Pujol. Cara B: M. Falla – <i>Danza</i> (de <i>La vida breve</i> ) Transcripción. E. Pujol.	Inglaterra: La voz de su amo/disco <i>Gramófono</i> , BIEM/DA 4232. Probablemente 1932 (En muy buen estado) <sup>168</sup> .

<sup>168</sup> En una carta de la correspondencia Pujol-Falla, fechada el 30 de diciembre de 1932, se menciona entre otras cosas, la grabación realizada por M. Cuervas y E. Pujol de *La danza del molinero* y de *La Vida Breve*, dos obras de Falla, para la firma “La Voz de su Amo” hacia 1932. También la prensa de Barcelona hace mención de esta grabación. *Vide: Revista Musical Catalana*, xxx/353 (mayo 1933), p. 228: « [...] *dues danses* extretes respectivament, d'*El Sombrero de tres picos* i de *La vida breve* de M. de Falla, interpretades pels guitarristes Matilde Cuervas i Emili Pujol i transcrites per a dos guitarres per aquest darrer (Disc DA 4232) [...]. Les conegudes i característiques danses de Manuel de Falla, que hem anunciat més amunt, són transcrites excel·lentment pel nostre admirat guitarrista Emili Pujol. L'execució a dues guitarres, pel propi transcriptor i Matilde Cuervas, acusa molta unitat i fa admirar les belles sonoritats

4	Pujol, Emilio	Sin títulos.	Inglaterra: Emidisc, E.M.I. Sales & Service (La película negra se ha desprendido en dos pequeñas zonas del disco).
5	Pujol, E.	Cara I: F. Sor – Étude; J.S. Bach – Prélude; Cara II: Mario Parodi – Prélude	Inglaterra: Presto: Orange Label. No se indica lugar de grabación ni intérprete (Bueno).
6	E. Pujol – Matilde Cuervas	F. Sors – Estudio en Si menor (E. Pujol) Danza andaluza (M. Cuervas)	STEA VOX, S.T.E.A. Fechado en 07/06/1950. Pequeños rayones en ambas caras.
7	Matilde Cuervas	Granadinas (andalusian folk song)	Inglaterra: The Gramophone Co. Ltd., O.B. 6315 – 1. Malo. Desprendimiento de un fragmento al costado.
8	E. Pujol	Tárrega – [¿?]	Inglaterra: The Gramophone Co. Ltd., O.B. 6313 – 1. Muy malo. Rotura de 1/5 del disco (pegado). Otra rotura en un borde. Prueba a una cara.
9	Pujol, Emilio (vihuela) María Cid (voz)	“Romances et villancicos Espagnols du 16e. siècle (chant et vihuela)” Cara A: Luis Milán - Durandarte, romance. Cara B: Fuenllana - Paseábase el rey moro, romance Vásquez - Vos me matasteis, villancico; Pisador - A las armas moriscote.	Francia: L’anthologie sonore, AS44; AS 45, Dur.: 6:30, año 1935 (En buen estado) <sup>169</sup> .
10	Sachs, Curt (directeur artistique); Pujol, Emilio (vihuela); Van Leeuwen Boomkamp (gambe); Erwin Bodky (clavecín).	“Musique instrumentale en Espagne au 16e. siècle” Cara A: Luis Milán – Trois pavanés pour vihuela; Cara B: Diego Ortiz - Ricercada pour viole de gambe.	Francia: L’Anthologie Sonore, AS46; AS90, año 1936 (El disco presenta una grieta del centro a la orilla) <sup>170</sup> .

assolides pels dos instrumentistes, la tècnica tan sòlida dels quals es transparenta a meravella en aquest disc, d'una puresa de timbre del tot elogiable (LL. M<sup>a</sup> M)».

<sup>169</sup> Vide: *Revista Musical Catalana*, xxxii/380 (agosto 1935), p. 348. El artículo habla de una conferencia de Curt Sachs en Madrid y nos remite a las ilustraciones hechas por medio de un disco grabado por Pujol y la cantante María Cid. Esta mención nos permite confirmar que el disco ya estaba listo antes de agosto de 1935 y que Pujol hizo la grabación tocando las obras de vihuela en su guitarra, dado que su primera vihuela no será construida sino hasta abril del siguiente año: «[...] Sota el patrocini de la Societat de Cursos i Conferències va disertar [sic] el professor Kurt Sachs a l’Auditorium de la Residencia d’Estudiants sobre *Història de la música europea des del segle XIII al XVIII*, il·lustrant les seves paraules amb nombrosos discos de gramofon, entre els quals despertaren singular atenció els de música espanyola per a cant i «vihuela», la interpretació dels quals era encomanada a la cantatriu Maria Cid i el guitarrista català Emili Pujol [...] (JOSEP SUBIRÀ)».

<sup>170</sup> En 1936, el periódico francés *Gringoire* del 9 de octubre, habla de una grabación de las pavanés de Milán por Pujol en *L’Anthologie Sonore*.

11	Pujol, E. [¿?]	Sin títulos.	Francia: Disques Pyral. (Sin roturas ni daños graves aparentes. La película negra aparece descolorida).
12	Pujol, E. [¿?]	Sin títulos.	Francia: Disques Pyral. (Sin roturas ni daños graves aparentes. La película negra aparece descolorida).
13	E. Pujol (vihuela); María Cid (voz)	Luis Milán – “Durandarte”.	Francia: P.F. Échantillon, A.L [...]45 (Prueba a una cara en buen estado)
14	María Cid (chant) – E. Pujol (guitare)	Romances et Villancicos Espagnols (16e. siècle) Luis Milán – Durandarte, Romance	Francia: P.F. Échantillon, A.L. 45. (Prueba a una cara en regular estado: pequeños desprendimientos en los bordes).
15	Pujol, E.	Luis Milán – 3 pавanas	Francia: P.F. Échantillon, N. A. L [...] 51 (Prueba a una cara en buen estado).
16	E. Pujol	Luis Milán – 3 pавanas	Francia: P. F. Échantillon, A. L [...] 46 (Prueba a una cara en buen estado).

### 3. Emilio Pujol: maestro



**Ilustración 13. E. Pujol y Matilde Cuervas con sus discípulos, década de 1950. Archivo Pujol-Robert.**

A principios de la década de 1920 Pujol contaba 34 años, acababa de regresar de su primer viaje a Hispanoamérica y se hallaba en plena forma física. Su curiosidad intelectual y su necesidad de continuar su desarrollo como artista le deciden a mudarse a París. Allí es recibido por sus amigos, la familia Viñes, hermano, esposa e hijos del pianista catalán Ricard Viñes<sup>171</sup>.

Esta también es la época en la que comienza su labor docente, aunque quizás de manera privada e intermitente debido a sus constantes viajes. Un folletín informativo lo menciona como profesor de guitarra del *Middlessex College of music*, situado en Uxbridge, cerca de Londres. El folleto no está

---

<sup>171</sup> Un registro de matriculación de la *Préfecture de Police* en París, del 11 de febrero de 1924, ubica a Pujol y a Matilde Cuervas habitando en la *Rue Bouganville*, dando como fecha de llegada a París el 18 de octubre de 1923.

fechado y no hay datos sobre la duración de este trabajo<sup>172</sup>. Algunas cartas y fotografías encontradas sugieren la práctica de la enseñanza privada, lo que además estaba muy en uso en esa época.

La actividad que despliega Pujol en estos años es enorme, pues, al lado de sus frecuentes apariciones como solista, a partir de 1926 comienzan a aparecer los primeros resultados de sus investigaciones sobre la historia de la guitarra y sus publicaciones de música para guitarra en la casa Max Eschig. Ya en 1930, durante su segunda visita a Sudamérica, se publica el texto: *La guitarra y su historia* y además su famoso ensayo *El dilema del sonido en la guitarra*<sup>173</sup>. Durante estos años también debió de haber preparado la mayor parte de los textos, ejercicios y estudios que constituirían una de las obras didácticas más ambiciosas y mejor logradas que se han escrito en toda la historia de la guitarra: *La Escuela Razonada de la Guitarra*.

### ***La Escuela Razonada de la Guitarra***

La génesis de esta obra se encuentra en los años 1902-1909, cuando Pujol tuvo la fortuna de recibir lecciones de Francisco Tárrega, considerado por discípulos y colegas como el mejor guitarrista de la época, un gran maestro y el creador de la moderna técnica de la guitarra. Aunque Tárrega nunca publicó un método, su catálogo de composiciones contiene una cantidad importante de obras didácticas, la mayor parte de las cuales permanecieron inéditas hasta

---

<sup>172</sup> El folleto se encuentra en el *Institut d'Estudis Ilerdencs*, en una recopilación de programas de mano y recortes de prensa preparada por María Adelaide Robert. De acuerdo con los datos obtenidos en relación con sus conciertos, Pujol ofreció su primer concierto en Londres en diciembre de 1912. Posteriormente vuelve a presentarse en Londres en mayo de 1914, en 1921 y 1927. En 1928 se presenta en tres ocasiones durante los meses de marzo, junio y diciembre. Según certificado de registro británico expedido el 11 de mayo de 1928, Pujol estuvo en Inglaterra desde el 9 de mayo hasta fecha desconocida. Posteriormente regresa a Inglaterra el 29 de noviembre y permanece al menos hasta el 14 de diciembre. Pujol no regresa a Inglaterra hasta enero de 1933. Se registran otras tres presentaciones: en 1934, 1938 y 1939. Se documenta una visita más con otro documento de identidad similar hallado en el archivo Pujol-Robert. Según éste, Pujol y Cuervas llegan a Folkstone, Inglaterra, el 25 de noviembre de 1936 y permanecen hasta el 7 de Enero de 1937, regresando a Francia por Boulogne-sur-Mer.

<sup>173</sup> Ambos en Ricordi Americana.

fechas recientes. Es este legado, junto con la experiencia acumulada por Pujol durante su trabajo e investigaciones en los años posteriores, lo que culmina con la redacción de la *Escuela Razonada de la Guitarra*.

Ya en su publicación de 1926, Pujol lamenta que las obras didácticas de Tárrega permanezcan dispersas e inéditas y pide una “mano bienhechora” que reúna y publique estos tesoros para la “gloria de la guitarra”<sup>174</sup>. Allí mismo manifiesta su intención de abordar de manera más extensa y con “ejercicios prácticos” la exposición de los aspectos técnicos del instrumento<sup>175</sup>. Ya cerca del final de su artículo, Pujol se lamenta de la falta de una obra que comprenda todos los principios de la “técnica moderna” y anota como una causa posible de esto la carencia de cursos formales de guitarra en las instituciones de enseñanza musical<sup>176</sup>.

Hacia 1920 aproximadamente, Pujol compone su primer *Estudio* para guitarra, aunque probablemente entonces no había concebido la idea de crear una obra didáctica de tal magnitud como la que nos ocupa. Éste y otros estudios más fueron publicados independientemente de la *Escuela Razonada de la Guitarra* (vide: Tabla 3). Varios de ellos fueron incluidos posteriormente en alguno de los cuatro libros<sup>177</sup>.

**Tabla 3. E. Pujol: Estudios de la *Escuela Razonada de la Guitarra* [ERG] publicados previamente.**

Cat. 178	Nombre	Editado	ERG
084	Exercices en forme d'études, I, Allegretto.	1931, Max Eschig, París	Estudio I, Libro II
106	Exercices en forme d'études, III,	1931, Max Eschig, París	Estudio XXIV, Libro III

<sup>174</sup> PUJOL, Emilio: “La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument”, en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. (LAVIGNAC, Albert, dir.). París, Delagrave, 1926, II parte, Vol.III, p. 2015.

<sup>175</sup> PUJOL, Emilio: *Op. cit.*, p. 2019.

<sup>176</sup> «Il est à regretter que l'œuvre didactique renfermant tous les principes de la technique moderne n'existe pas encore. La faute peut être imputable au manque de toute protection officielle dont, un peu partout, souffre la guitare». Vide: PUJOL, Emilio: *Op. cit.*, p. 2035.

<sup>177</sup> En marzo de 1920 Pujol programa un *Estudi*, composición propia, en concierto. Se trata seguramente del *Estudio 7, Ondinas*, fechado en 1921 y publicado poco después por Ricordi. Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, catálogo, núm. 170, p. 88.

<sup>178</sup> El número en la primera columna de la tabla corresponde al catálogo temático preparado por el autor. Véase: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*

	Cantabile.		
059	El Abejorro, fragmento.	1935, La Chitarra, Bolonia	Ejercicio 84, Libro II
096	Estudios Para Guitarra Grado Superior, I, Allegro.	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XIII, Libro III
098	Estudios Para Guitarra Grado Superior, II, Allegretto.	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XV, Libro III
100	Estudios Para Guitarra Grado Superior, III, Vivace.	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XVII, Libro III
113	Estudios Para Guitarra Grado Superior, IV, aire de zortzico.	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XXI, Libro III
122	Estudios Para Guitarra Grado Superior, V, Allegro Vivace	1946, Boileau, Barcelona	Estudio XL, Libro IV

Para esta obra, el compositor español Manuel de Falla escribe un prólogo que resalta el papel de la guitarra dentro de la historia de la música española sin olvidar su influencia en músicos como Scarlatti, Glinka, Debussy y Ravel<sup>179</sup>. Aunque la relación entre Pujol y Falla se remonta a sus primeros años en París, entre 1921 y 1923, es entre 1927 y 1936 cuando se encuentran datos en su correspondencia. Según ésta, desde el 19 de mayo de 1931 Pujol habría solicitado a Falla que escribiera el prefacio para su método, cuyos dos primeros volúmenes debían estar ya —por lo menos— en borrador, dado que éste último necesitaría conocer la obra sobre la que iba a escribir. Luego de muchas cartas que se cruzan y que se refieren, entre otras cosas, a problemas de salud de Falla y de su hermana, éste enviará a Pujol su prefacio en diciembre de 1932.

El 13 de enero de 1933, desde Londres, Pujol agradece a M. de Falla el envío del esperado texto<sup>180</sup>. Por sí mismo, este texto es una joya que adorna ésta obra didáctica y que pone de relieve la importancia que tuvo en su momento:

« [...] Pero volvamos a la obra con que usted nos regala. Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tárrega. Usted con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación personal,

<sup>179</sup> Vide: PUJOL, Emilio: *Escuela razonada de la Guitarra Libro I*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 7.

<sup>180</sup> Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Sala Emili Pujol. Colección en fotocopia de la correspondencia entre Pujol y Falla entre 1927 y 1936. Bastante ilegible, particularmente las cartas de Falla. Hay que señalar que en el libro de Pujol el prefacio se ha fechado equivocadamente: 1933 en lugar de 1932, y que J. Riera anota que el 6 de enero de 1933 Pujol recibe en París el prefacio. Vide: RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p.139.



beneficiando así, no solo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales. Por todo ello reciba, con mi efusiva felicitación, un abrazo de su fiel amigo que le admira y quiere»<sup>181</sup>.

De acuerdo con el propio Pujol, el plan general de la obra (*vide*: Tabla 4), con su división en cinco partes, estaba ya trazado en 1923.

**Tabla 4. E. Pujol: *Escuela razonada de la Guitarra*: plan general de la obra<sup>182</sup>.**

	Contenido
Libro I	«Contiene una exposición teórica, base fundamental de toda práctica correctamente encauzada, y otra general de las propiedades orgánicas del instrumento susceptibles de orientar al músico que desconociéndolas, sintiera su atracción».
Libro II	«Inicia el estudio práctico y progresivo de las dificultades técnicas con el doble propósito de ser útil al principiante, como a todo aquel que por haberse formado sin normas bien fundadas, tuviera defectos que corregir».
Libro III	«Ofrece el mismo trazado didáctico, material de trabajo de más amplio desarrollo para lograr con práctica asidua, consciente y ordenada, el dominio de obras cuya interpretación requiera ya, un grado elevado de ejecución, musicalidad y buen sentido estético».
Libro IV	«Expositivo y dinámico a la vez, es ante todo, un libro de trabajo. Ampliando el contenido esencial de los tres anteriores, aporta nuevos ejemplos y ejercicios complementarios, en su mayor parte inéditos, que, abreviados en fórmulas mnemónicas de fácil retención transponibles a diferentes cuerdas, ámbitos y tonos, pueden contribuir del modo más eficaz a la desenvoltura y sincronización de los dedos con la mente; base ineludible para todo aquel que se proponga alcanzar el completo dominio de la técnica instrumental. Estos se completan con una serie de Estudios y Variaciones de finalidad didáctica sobre un tema de Aguado, que como grano que se hizo espiga, resumen las principales fases de la técnica desde el arpeggio fácil con tres dedos, hasta el tema fugado».
Libro V	«Reservo para el quinto libro, el resumen de mis experiencias sobre Interpretación, Transcripción, Composición, Pedagogía, Estética y Ética de la Guitarra en su marcha evolutiva, para que el guitarrista actual pueda encontrar de un modo empírico si es necesario, las causas y razones en que se apoya el ejercicio de su arte».

Hay que recordar también que en 1930, durante su segundo viaje a Sudamérica, Pujol habría concertado con la casa Romero y Fernández la publicación de varias de sus obras, entre ellas su método, por lo que seguramente entonces ya llevaría por lo menos un borrador de la misma<sup>183</sup>.

<sup>181</sup> PUJOL, Emilio: *Op. cit.*, p. 7.

<sup>182</sup> El texto de esta tabla fue escrito por Pujol para su cuarto libro. *Vide*: PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro IV*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, pp. 7 y 8.

<sup>183</sup> Al respecto, J. Riera anota: «Esta segunda gira por países hispanoamericanos habría de darles motivos de satisfacción y de recuerdo imperecedero. Quizá el de más trascendencia histórica, fue el concierto firmado con la editora Romero y Fernández para la publicación del método *Escuela Razonada de la Guitarra*, del que se imprimieron inmediatamente los dos primeros volúmenes que alcanzaron muy pronto renombre universal [...]». Evidentemente el método no fue publicado inmediatamente, pero este párrafo nos permite suponer que ya había

También es de observar la escasa actividad concertística registrada durante los años 1931 a 1933, lo que le habría permitido dedicarse a la composición y redacción de su obra didáctica. Es seguro afirmar que los primeros dos libros estaban listos para su publicación a principios de 1933<sup>184</sup>, al contar ya con la introducción escrita por M. de Falla. Seguramente por cuestiones editoriales su salida fue demorada hasta 1934 para el primer libro y un año después para el segundo<sup>185</sup>. En cuanto al libro tercero, Pujol mismo informa en su proemio:

«Por causas ajenas a nuestra voluntad, este libro tercero de la *Escuela Razonada de la Guitarra* terminado en 1936, no ha podido ser editado hasta el momento actual»<sup>186</sup>.

Hubieron de pasar dieciocho años para que el tercer libro pudiera ser publicado en septiembre de 1954. El cuarto libro corre igual suerte, ya que estaba listo desde febrero de 1967 y su salida se retrasa hasta 1971<sup>187</sup>. Por último, hay que mencionar que, aunque en el libro cuarto se menciona un quinto libro<sup>188</sup>, éste nunca se terminó. Se sabe que Pujol trabajó en él hasta el último día de su vida y que la mayor parte de los borradores de este texto fueron

---

un avance suficiente para que Pujol lo mostrara y entusiasmara a los editores. *Vide*: RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 45.

<sup>184</sup> En el catálogo de la *Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs* de la Diputació de Lleida, se ha encontrado un registro de una edición de la *Escuela Razonada de la Guitarra*, editada en Ricordi Americana y fechada en 1933. Es posible que se trate de un error pero no se aparta mucho de lo que los datos indican. También en esta misma fuente se encuentra otro ejemplar de la misma obra, este sí editado por la casa Romero y Fernández, que proporciona el nombre del traductor de la versión francesa del texto: J. M. de La-Hanty. Véase: <http://www.fpiei.es/ca/index.asp> [Acceso el 17 de marzo 2009].

<sup>185</sup> 10 de Noviembre de 1935. La fecha está tomada de la primera edición, cuyos cuatro ejemplares se encuentran en el Archivo Pujol Robert. Riera anota en su libro el año 1937 como fecha de edición, aunque más adelante en el mismo texto señala la fecha correcta. *Vide*: RIERA, Juan: *Op. cit.*, pp. 140, 175. También T. Heck data este libro en 1937. *Vide*: HECK, Thomas: "Pujol, Emilio", en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 20, pp. 594-595.

<sup>186</sup> *Vide*: PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra Libro III*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 11.

<sup>187</sup> Una carta consultada en el Archivo Pujol-Robert, del 5 de enero de 1968, dirigida a unos amigos que no han sido identificados (Pierre y François), menciona que el original estaba en manos de los editores desde el 1 de febrero de 1967.

<sup>188</sup> *Vide*: PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra Libro IV*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, p. 8.

recogidos por María Adelaide Robert, su viuda, y enviados a Héctor García<sup>189</sup>, su asistente en los cursos internacionales de Cervera desde 1969 (*vide*: Tabla 5).

**Tabla 5. E. Pujol: Los cinco libros de la *Escuela razonada de la Guitarra*.**

Terminado en:	Editado en:	Libro:
1933	1934	Escuela Razonada de la Guitarra, Libro I, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández.
1933	1935, noviembre 10	Escuela razonada de la guitarra, Libro II, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández.
1936, septiembre	1954	Escuela Razonada de la Guitarra, Libro III, Buenos Aires, Ricordi Americana
1967, febrero	1971	Escuela Razonada de la Guitarra, Libro IV, Buenos Aires. Ricordi Americana.
Inconcluso		Escuela Razonada de la Guitarra, Libro V,

La *Escuela razonada de la Guitarra* fue publicada originalmente como edición bilingüe en castellano-francés. Luego de la edición original, la obra fue traducida y publicada en diferentes lenguas: griego, japonés, italiano, danés, alemán, ruso e inglés (*vide*: Tabla 6)<sup>190</sup>.

**Tabla 6. Otras ediciones de la *Escuela Razonada de la Guitarra*.**

Editor y/o Traductor	Título	Lugar	Editorial	Año
Gaetanos, Michel	Escuela razonada de la guitarra: basada en los principios de la técnica de Tárrega / Edición bilingüe en griego-francés	Atenas	Ed. Musicales Michel Gaetanos	1952
Pujol, E.	Escuela razonada de la guitarra / Ongaku no tomo edition (edición en japonés)	Buenos Aires	Ricordi Americana	1956
Terzi, Benvenuto	Metodo rationale per chitarra. Basato sui principi della Scuola di Tarrega, volumen I	Milán	Ricordi, E.R. 2775	1961
Terzi, B.	Metodo rationale per chitarra: basato sui principi della scuola di Tarrega, volumen II	Milán	Ricordi, E.R. 2776	1961
Gorki Schmidt, Jytte	Escuela razonada de la guitarra: basada en los principios de la técnica de Tárrega (Dansk overaettelse)	Copenhague	Enstrom & Sodring, Musikforlag	1976
Moser, Wolf	Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas, Volumen I	Munich	G. Ricordi & Co.	1978, 1981
Moser, Wolf	Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas, Volumen II	Munich	G. Ricordi & Co.	1978, 1981

<sup>189</sup> (\*1930). Asistente de Pujol en sus cursos desde 1969. *Vide*: HERRERA, Francisco: *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, p. 755.

<sup>190</sup> *Vide*: *La Mañana*. Lleida, 16 de Noviembre, 1980.

Moser, Wolf	Theoretisch Praktische Gitarren Schule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas, Volumen III	Munich	G. Ricordi & Co.	1978, 1981
Moser, Wolf	Theoretisch-praktische Gitarrenschule aufgebaut auf den Grundsätzen der Technik Francisco Tárregas, Volumen IV	Munich	G. Ricordi & Co.	1978, 1981
Polikarpov, I.	Shkola igry na shestistrunnoj gitare	Moscú	Editorial Sov. Kompozitor	1982, 1983, 1988
Ophee, Matanya / Jeffery, Brian	Guitar school: a theoretical-practical method for the guitar based on the principles of Francisco Tárrega / vol I y II	Boston	Editions Orphée	1983
Segal, Peter	Guitar school: a theoretical-practical method for the guitar based on the principles of Francisco Tárrega / vol III	Boston	Editions Orphée	1991

### **De 1940 a 1963: Los cursos internacionales**

Aproximadamente en mayo de 1940, Pujol traslada su residencia definitiva a Barcelona. La Guerra Civil Española acaba de terminar y en Europa la segunda guerra mundial se extiende por distintos territorios, incluyendo París. Pujol continúa con su labor de investigador y comienza a colaborar con el recientemente creado Instituto Español de Musicología del CSIC, dirigido por Higinio Anglès, en la edición de las obras de los vihuelistas españoles<sup>191</sup>. Al mismo tiempo su prestigio como docente hace que en enero de 1945<sup>192</sup>, el Ayuntamiento de Barcelona instaure el curso *Vihuela histórica y su literatura* bajo su dirección en la Escuela Municipal de Música<sup>193</sup>. Esta última posición no fue ejercida por mucho tiempo, ya que algunos años después el puesto le fue

<sup>191</sup> El Instituto Español de Musicología fue creado el 27 de septiembre de 1943 como una rama del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Desde el principio estuvo bajo la dirección de H. Anglès. Véase: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "Anglès Higinio", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (CASARES, Emilio, dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 6, pp. 430-432.

<sup>192</sup> Este dato lo confirma el periódico barcelonés *El noticiero Universal*, el 23 enero de 1945. En una nota que habla de la creación del curso de vihuela histórica y su literatura (entre muchos otros) que se abrirían en febrero de 1945 y que estaría cargo de Emilio Pujol.

<sup>193</sup> RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 142. En 1946 la Escuela Municipal de Música de Barcelona organiza una conferencia-concierto el 12 de febrero. Participan Emilio Pujol, la soprano Marcela Torres, Magdalena Espinet y Antonio Francisco a la vihuela. En este programa Pujol es presentado como profesor de vihuela de esta institución (el programa se encuentra en los archivos del Instituto de Estudios Ilerdenses).

conferido a Juan Parras del Moral<sup>194</sup>. Hasta 1954 Pujol todavía se presentaba formalmente como: «profesor de guitarra en el Conservatorio Nacional de Lisboa y de Vihuela en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona»<sup>195</sup>.

En 1946, Ivo Cruz, director del Conservatorio Nacional de Lisboa, invita a Pujol a hacerse cargo de un curso de guitarra, cargo que mantendría hasta 1969<sup>196</sup>. Un año más tarde, el 15 de marzo de 1947, tendría lugar la primera presentación de alumnos de este curso<sup>197</sup>.

Probablemente, hacia finales de la década de 1940, Pujol también aparece como profesor en la *École Normale de Musique* de París<sup>198</sup>.

El 15 de agosto de 1953, invitado por Andrés Segovia, Pujol dirige durante la ausencia de éste, el curso de guitarra en la *Accademia Chigiana*. Dos años más tarde, su colaboración se convierte en un “curso de Vihuela y Guitarra barroca”, que durará hasta 1963. El propio Pujol cuenta este acontecimiento:

«Por uno de estos misteriosos designios que actúan sobre la vida de los hombres y cuando menos lo esperaba me encuentro en Italia. Era uno de mis grandes deseos entre los pocos que me quedan. Ved como ha sido: el día 13, fecha triste para nosotros (murió papá) mientras trabajaba en el Mas

---

<sup>194</sup> En una carta de Segovia a Pujol, fechada el 26 de septiembre de 1953, se comenta el problema de la Escuela Municipal de Música, aunque no se proporcionan detalles. Juan Parras del Moral, guitarrista nacido en 1891, en Jaén, y que, como Segovia, llegara a Barcelona en 1915, ocupó la plaza de profesor de guitarra en la Escuela Municipal de Música, desde el 28 de septiembre de 1931, sucediendo a Juan Nogués. Vide: PRAT, D.: “PARRAS DEL MORAL, Juan”, en *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 238.

<sup>195</sup> Vide: PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra Libro III*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 11.

<sup>196</sup> Vide: RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 143. También en Lisboa, el periódico *Jornal do Comercio*, 27 de noviembre de 1946, publica una pequeña nota donde avisa de la creación de un curso temporal de guitarra española a cargo de Pujol. El año 1969 es el último del que se conservan programas de conciertos de los alumnos de Pujol en los cursos del Conservatorio Nacional de Lisboa.

<sup>197</sup> RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 143.

<sup>198</sup> No se han obtenido datos precisos de este nombramiento. El propio Pujol cita, en un texto autobiográfico, este nombramiento inmediatamente después de su ingreso como profesor en la Academia Chigiana (alrededor de 1953). Vide: HELGUERA, Juan; CEBALLOS, Edgar: “Autobiografía, Emilio Pujol”, en *Guitarra de México. Revista trimestral*, año II, núm. 3, 1986, pp. 42-44. En un folleto informativo de la *École Normale de Musique*, Pujol aparece listado como profesor de guitarra junto con M. Wacrenier. Vide: *Bulletin de l'École normale de musique de Paris*, año 1, núm. 4, julio de 1958. F. Herrera proporciona una lista de los primeros centros donde se impartían clases formales de guitarra. En esta lista, Pujol aparece como profesor de la *École Normale* de París y del Conservatorio Nacional de Música de Lisboa, en el año de 1947. Vuelve a aparecer mencionado en 1957, otra vez en la *École Normale de Musique* en París, ahora asistido por Lily Wacrenier. Vide: HERRERA, Francisco: “Centros docentes de guitarra”, en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, p. 387.

corrigiendo mis próximas ediciones me traen de Torrebeses un aviso de conferencia urgente con Madrid. Era de Segovia que me ofrecía por encargo del Conde Chigi de Siena un curso de un mes en su academia con gastos pagados de viaje en avión para mí y una retribución de 200000 liras por el curso. Pero había que empezar el curso el día 18. La cosa era más que tentadora, pero difícil por los muchos problemas que presentan ahora los viajes al extranjero. Decidimos probar suerte y ésta nos fue favorable. Encontramos por rara casualidad a nuestro amigo Vijande en Barcelona quien nos allanó todas las dificultades. Así se pudo resolver todo en dos días y el 19 salíamos en avión de Barcelona para llegar a Roma después de tres horas de vuelo y llegar a Siena a las 10 de la noche. Los alumnos inscritos al curso (14) nos esperaban en el andén con muestras expresivas de verdadera alegría y el Conde Chigi había enviado en su representación a uno de los profesores de la Academia que nos llevó al Palazzo Ravizza, hotel donde quedamos instalados. Es un Palacio antiguo convertido en pensión lujosa. Estamos muy bien instalados y tenemos dos ventanas desde las que se divisa un panorama magnífico»<sup>199</sup>.



**Ilustración 14. De izquierda a derecha: E. Pujol, Pau Casals, Gaspar Casadó, hacia 1955. Archivo Pujol-Robert.**

Hacia 1960, la vida de Pujol se reparte entre sus clases en Lisboa durante los meses de abril y mayo, su curso en Siena en el mes de septiembre, breves estancias en París y más largas en Barcelona. Viudo y sin hijos de su primer matrimonio, dedica gran cantidad de tiempo a la docencia en cualquier lugar donde se encuentre. Francisco Alfonso, Manuel Cubedo, Javier Hinojosa,

---

<sup>199</sup> Este texto, como muchos otros que pueden encontrarse en el Archivo Pujol Robert ha sido mecanografiado por María Adelaide Robert. El original no se ha encontrado. No se sabe si se trata de un diario o de una carta dirigida a alguien. Esta fechado en Siena, el 25 de Agosto de 1953.

Isaac Nicola, son ejemplos de discípulos predilectos que llegaron a compartir por temporadas el hogar de Pujol.

Ahora la labor docente es el centro de su vida profesional, pero dedica además tiempo para trabajar en sus diferentes ediciones, resaltando en estos años la publicación de su estudio biográfico sobre Tárrega. Además, en 1961, presenta en una emisora de radio de París una serie de programas sobre la historia de la guitarra y participa como jurado en el concurso de guitarra del Organismo de Radio y Televisión Francesa<sup>200</sup>.

En una carta fechada el 10 de octubre de 1963, el Conde Chigi le comunica a Pujol la cancelación de los cursos de vihuela de la *Accademia Chigiana*<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> *Le Guide du Concert*, París, 5 de mayo de 1961, y 13 de octubre de 1961. Ambas citan las emisiones de radio donde Pujol habla de la historia de la guitarra, y la invitación de Robert Vidal a Pujol para que actúe como jurado. Institut d'Estudis Ilerdencs, colección de recortes de prensa.

<sup>201</sup> Carta de Guido Chigi Saracini del 10 de octubre de 1963: "Illustre e Gentile maestro Pujol, Il consiglio direttivo della fondazione di questa accademia mi osserva il forte costo annuale dei corsi e mi costringe a ridurli, sacrificando i meno importanti e i meno frequentati. Purtroppo, fra questi é quello di vihuela, da lei superiormente diretto e condotto! Le comunico ciò con vivo dispiacere, togliendo mio malgrado il corso stesso da quelli dell'Accademia! Spiacentissimo di non poterla rivedere qua l'anno prossimo, le unisco il mio ringraziamento per la sua collaborazione datami per sì lungo tempo e la ossequio affettuosamente devoto unendole il ricordo di Fabiola, assieme alla quale la prego ricordarmi alla gentile signora".

## ***Los discípulos de Pujol***



**Ilustración 15. E. Pujol en clase, década de 1960. Archivo Pujol-Robert.**

De acuerdo con F. Herrera, el guitarrista Francisco Alfonso comienza a estudiar guitarra en Barcelona bajo la dirección de E. Pujol cuando contaba seis años de edad, esto es, hacia 1914<sup>202</sup>. Desde entonces hasta 1976, cuando dirige su último curso curso internacional en la ciudad de Cervera, Pujol suma más de sesenta años en el ejercicio de la docencia, en Barcelona, París, Londres, Lisboa, Siena, Lleida y Cervera. Un lapso como éste señala una vocación intensa y también una gran aceptación de su magisterio, situación que se ha intentado documentar con una búsqueda de sus discípulos.

El anexo III<sup>203</sup>, recoge una relación de discípulos de E. Pujol. La lista no hace distinción entre quienes asistieron solamente a algún curso o aquellos que

---

<sup>202</sup> Vide: HERRERA, Francisco: "Alfonso Francisco", en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 46. De Francisco Alfonso (\*1908; †1940), F. Herrera también menciona que hizo su debut profesional en Barcelona a la edad de 12 años. Se ha encontrado un dato donde se menciona lo que puede ser el primer concierto de F. Alfonso, que habría sido en la *Associació Catalana d'Artistes* [la fuente anota "Francesc Alonso"]. Vide: *Revista Musical Catalana*. xix/ 225-226 (Setembre-October-1922), p. 240.

<sup>203</sup> Cfr.: Anexo III, pp. 201-213.



estudiaron durante periodos de tiempo más prolongados. En este sentido, la palabra discípulo se aplica a quienes tuvieron alguna relación personal de enseñanza-aprendizaje con Pujol. La mayor parte de los nombres de esta lista se han tomado de programas de mano de los conciertos realizados durante los cursos dictados por Pujol. Los documentos han sido consultados en el *Institut d'Estudis Ilerdencs*. La recopilación de éstos fue hecha por María Adelaide Robert y suma 221 estudiantes de diferentes naciones.

Casi no se han encontrado datos sobre los discípulos de Pujol en París, ni siquiera los de la *École Normale de Musique*. Faltan también muchos que debieron atender sus clases en Barcelona en la década de 1940. De todos modos, Esta lista facilita observar el alcance e influencia de Pujol en la formación de los guitarristas del siglo xx, y la difusión de sus enseñanzas por más de veinte países del mundo: Alemania, Argentina, Australia, Brasil, Bulgaria, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos, Filipinas, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Inglaterra, Italia, Japón, México, Perú, Portugal, Uruguay, Suecia y Venezuela.

### ***Los cursos internacionales de Lleida y Cervera***

Luego de la cancelación de los cursos de Siena, el Ayuntamiento de Lleida y la agrupación *Orfeo Lleidatà*, se hacen cargo de organizar en España una exitosa serie de cursos internacionales presididos por Pujol, el primero de los cuales iniciaría el 28 de junio de 1965. Los cursos se moverán a la ciudad de Cervera en 1969 y continuarán bajo su dirección hasta 1976.

Durante los últimos años de su vida, Pujol recibió gran cantidad de reconocimientos a su labor por parte de organismos locales, nacionales e internacionales. Sin embargo, ninguno de ellos se compara con su éxito como maestro, evidenciado por las carreras de todos aquellos que tuvieron la oportunidad de asistir a sus clases. Muchos de ellos son ahora, por mérito propio, grandes concertistas y maestros. Las obras didácticas de Pujol —que

siguen reeditándose—, coexisten con otras más modernas en los cursos de conservatorios y escuelas de música de todo el mundo.

Desde 1963, fecha de su segundo matrimonio, Pujol comparte su vida y sus trabajos con la cantante portuguesa María Adelaide Robert, antigua discípula suya de sus primeros cursos en Lisboa<sup>204</sup>. Es ella quien, hasta la fecha, se encarga de conservar y rescatar el legado que, en sus noventa y cuatro años de vida, dejó el maestro a los guitarristas del mundo.

Emilio Pujol fallece en su residencia de Barcelona el 15 de noviembre de 1980. Los últimos momentos de su vida los pasa trabajando en su obra inconclusa, el quinto libro de la *Escuela Razonada de la Guitarra*<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> Según consta en el acta de matrimonio fechada en Roma, Parroquia de San Agostino, el 30 de Agosto de 1963.

<sup>205</sup> Según el certificado de defunción expedido por el Registro Civil de Barcelona, el 24 de noviembre de 1980 y que certifica la muerte de Emilio Pujol. Documento hallado el 29 de abril de 2003, en el Archivo Pujol-Robert.

## 4. Emilio Pujol: musicólogo



Ilustración 16. María A. Robert y E. Pujol, Lisboa hacia 1946. Archivo Pujol-Robert.

El interés de Emilio Pujol por recuperar la música para vihuela, guitarra y laúd del renacimiento y del barroco se enmarca dentro del movimiento nacionalista español. Este movimiento se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XIX y sostiene como uno de sus postulados la revalorización del pasado musical representado en el repertorio musical de los siglos XVI y XVII. Felipe Pedrell, uno de los músicos e ideólogos principales de este movimiento, dictaba en 1892 y 1893 conferencias sobre este tema ilustrándolas con ejemplos musicales de Juan del Encina, Miguel de Fuenllana y otros<sup>206</sup>. En sus escritos musicales para la *Revista Musical Catalana*, Pedrell dedica algunos

---

<sup>206</sup> Vide: BONASTRE, Francesc: "Pedrell Sabaté, Felipe", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, Vol. 8, p. 550.

artículos a guitarristas como Joan Carles Amat<sup>207</sup> y a la crítica de publicaciones como la de Guillermo de Morphy sobre los vihuelistas españoles<sup>208</sup>.

A la par de este movimiento, la musicología de finales del siglo XIX promueve también la recuperación de la música antigua desde la Edad Media hasta el Barroco. Se ponen de moda los conciertos “históricos” y surge una generación de investigadores, de los cuales Pujol será sucesor, que recorrerán las bibliotecas y archivos europeos localizando, copiando y reeditando las obras de J. S. Bach, Tomás Luis de Victoria y muchos otros. Mencionaremos por su influencia sobre la obra de Pujol al conde Guillermo de Morphy Ferris, quien escribe una obra de mucha difusión: *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*<sup>209</sup>; Oscar Chilesotti, guitarrista y musicólogo italiano, editor de: *Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola del conte Lodovico Roncalli*<sup>210</sup>; Felipe Pedrell, de cuya vasta obra se menciona solamente: *Hispaniae Schola Musica Sacra, Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria, *Cancionero Musical Español* y *Por Nuestra Música*, el ideario más claro del nacionalismo español<sup>211</sup>; Eduardo Martínez Torner, cuya obra *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*, es

---

<sup>207</sup> El artículo se publica en cuatro partes. Vide: PEDRELL, Felip: “Músichs vells de la terra: Joan Carles Amat”, en *Revista Musical Catalana*, año II, núm. 23, (Noviembre, 1905), pp. 205-207; año II, núm. 24, (Diciembre, 1905), pp. 229-231; año III, núm. 25, (Enero, 1906), pp. 1-2; año III, núm. 26, (Febrero, 1906), pp. 21-22.

<sup>208</sup> Al parecer, las “Quincenas musicales” comenzaron a publicarse en febrero de 1902 en el diario Barcelonés *La Vanguardia*. Posteriormente este espacio sería trasladado a la *Revista Musical Catalana*. Vide: “Quincenas Musicales: La vihuela y los vihuelistas,” en *La Vanguardia*, (Martes 30 de septiembre de 1902), p. 4.

<sup>209</sup> Guillermo Morphy Ferris (\*1836; †1899). La obra en cuestión fue publicada tres años después de su muerte. Vide: MORPHY, Guillermo: *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902. Pedrell dedicó a esta publicación una crítica muy interesante en su espacio periodístico. Vide: “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*, (Martes 30 de septiembre de 1902).

<sup>210</sup> Milán, Ricordi, 1881. Oscar Chilesotti (\*1848; †1916), otras de sus publicaciones importantes fueron: *Da un codice Lauten-Buch del Cinquecento: trascrizioni in notazione moderna*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890 (Reimpresión 1968, Bolonia, Arnaldo Forni, Bibliotheca Musica Bononiensis, sección 4, xxxii); *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts/Liutisti del cinquecento: ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891 (Reimpresión 1969, Arnaldo Forni, Bibliotheca Musica Bononiensis, sección 4 xxxi). Vide: STEFFAN, Carlida: “Chilesotti, Oscar”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (SADIE, Stanley, ed.). New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 5, pp. 624-625.

<sup>211</sup> (\*1841; †1922). *Por Nuestra Música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*. Barcelona, Imp. Heinrich y Cía, 1891; *Hispaniae Schola Musica Sacra*. 8 Vols. Barcelona, J.B. Pujol, 1894-1896; *Thomae Ludovici Victoria Abulensis, Opera Omnia*. 8 Vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902-1913; *Cancionero Musical popular español*. 4 Vols. Barcelona, E. Castells Valls, 1917-1922.

la primera reedición que se hace en España de obras de los vihuelistas españoles, aunque en transcripción para piano<sup>212</sup>; Leo Schrade, quien publica una transcripción de las obras de Luys Milán<sup>213</sup>; e Higinio Anglés, fundador del Instituto Español de Musicología<sup>214</sup>. Es importante también la labor de críticos como Adolfo Salazar y otros desde foros como la *Revista Musical Hispano-Americana* o el diario *El Sol* de Madrid<sup>215</sup>.

Los guitarristas de esta generación, como Pujol o Regino Sáinz de la Maza hacen suyos estos postulados y —ya desde 1917— comienzan a programar en sus conciertos obras de Bach, R. de Visée, Luys Milán y Alonso Mudarra<sup>216</sup>.

Según cuenta el propio Pujol, su primer contacto con Pedrell tuvo lugar en 1916 y a esta primera entrevista siguieron varias más. Pujol no fue discípulo de Pedrell, pero su interés por recuperar el pasado de la guitarra —ya presente entonces— encontró eco y motivación en las palabras y la obra del autor de *Por Nuestra Música*. A este respecto, anota:

« [...] El maestro me hablaba con ese calor vibrante que animaba sus palabras, cuando se trataba de cualquier sector de la música española. Dolíase de la pasividad con que los músicos nacionales dejábamos de interesarnos por el caudal de la música cifrada que yacía en el olvido, a pesar de su valiosísimo contenido, capaz de glorificar nuestro pasado artístico. Señalábanos a la vez la

---

<sup>212</sup> (\*1888; †1955). Vide: MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, el Delphin de la música*. Madrid, Junta de Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, Orfeo Tracio, 1923.

<sup>213</sup> (\*1903; †1964). La obra en cuestión es la primera transcripción íntegra de la obra de Milán: *Libro de música de vihuela de mano intitulado el maestro 1536*. Leipzig, Publikationen Alterer Musik, 1927.

<sup>214</sup> (\*1888; †1969). Más adelante se hablará sobre la relación entre Anglés y Pujol.

<sup>215</sup> Al respecto Vide: CARREDANO, Consuelo: “Adolfo Salazar en España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM*, núm. 84, 2004, pp. 119-144.

<sup>216</sup> En una serie de conciertos que tuvieron lugar en la *Sala Mozart* de Barcelona a principios de 1917, se presentaron: Emilio Pujol, tocando en su programa obras de Bach y Robert de Visée; y Regino Sáinz de la Maza, quien incluye en su programa, obras de Milán y Mudarra. Estos dos conciertos inauguran el movimiento de recuperación del repertorio de la vihuela y el laúd por parte de los guitarristas del siglo XX, y de acuerdo con la documentación hallada, es Sáinz de la Maza y no Pujol, el primero en presentar en concierto las obras de los vihuelistas españoles (en transcripción para guitarra de Martínez Torner). Vide: *Revista Musical Catalana*, XIV/157 (enero de 1917), pp. 43-45. Vide también: *Revista Musical Catalana*, XIV/161 (mayo de 1917), pp. 136, 137.

ruta más conveniente a seguir en la evolución de nuestra estética nacional y universal»<sup>217</sup>.

La relación entre estos personajes fue breve. Pujol viaja a Sudamérica en 1918, y unos años más tarde se marcha a París. Pedrell fallece en Barcelona el 20 de agosto de 1922<sup>218</sup>. Sin embargo, este encuentro será la semilla que habría de crecer a lo largo de los años siguientes, abonada por muchas jornadas de trabajo en bibliotecas y archivos. Una carta de Pedrell nos muestra la orientación futura de las investigaciones de Pujol:

«Barcelona, 3 de octubre de 1919. Amigo Pujol: enhorabuena por los éxitos merecidos últimamente. Me permito presentarle a la señorita Eugenia Doménech. Ella con otra discípula mía van a fundar un Instituto de Música serio y valioso que yo inspeccionaré facultativamente con mi afán por la cultura musical de nuestra patria. Necesita de Vd. y de su cultura por encima de la de nuestros guitarristas. Dénos pues su adhesión para que nos honremos teniéndole a nuestro lado. Y como no queremos interrumpir su vida de concertista, dénos también el nombre de alguien que pueda reemplazarle en sus ausencias. Y aun dénos el tema de alguna conferencia para que pueda Vd., alternando con nuestros conferenciantes, hacer también obra sana y verdadera cultura. ¿Le parecería bien este tema brillante para Vd. “La vihuela y la guitarra moderna”? Creo que es un tema apropiadísimo para su ilustración. Suyo de veras y buen amigo. F. Pedrell. P.D. En todo caso, le ofrezco toda la documentación que yo poseo»<sup>219</sup>.

En París, Lionel de La Laurencie<sup>220</sup> le encomienda la redacción de un artículo sobre la guitarra, según lo narra Pujol:

«Instalado definitivamente en París en diciembre del año 1921, M. Lionel de la Laurencie, Director de la *Encyclopédie de la Musique*, de París, tuvo a bien honrarme con el encargo de un trabajo de carácter histórico, biográfico, crítico y didáctico sobre la guitarra, facilitándome también para ello cuanta documentación estaba a su alcance en las bibliotecas nacional, del Conservatorio y de la Ópera, a las cuales pude añadir, por mis frecuentes

---

<sup>217</sup> PUJOL, Emilio: “El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra”, en *Anuario Musical*, xxvii, (1973), p. 47.

<sup>218</sup> Vide: BONASTRE, Francesc: “Pedrell Sabaté, Felipe”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (CASARES, Emilio, dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, Vol. 8, pp. 548-559.

<sup>219</sup> La carta original (poco legible) escrita en catalán se encuentra en el Archivo Pujol-Robert, Barcelona. La traducción se ha tomado de: PUJOL, Emilio: “El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra”, en *Anuario Musical*, xxvii (1973), pp. 47-48.

<sup>220</sup> Lionel de La Laurencie (\*1861; †1933). Musicólogo francés fundador de la *Société Française de Musicologie* y autor de numerosas obras sobre músicos franceses. Después de Albert Lavignac, continúa la edición de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (1920-1931).

viajes a Londres, la importantísima que descansa archivada en el British Museum de aquella ciudad»<sup>221</sup>.

Fruto de estos primeros trabajos de investigación es el texto titulado: *La guitare, Aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument*, que aparece en 1926 y que por su trascendencia marca un hito en la historiografía de la guitarra del siglo xx<sup>222</sup>. Dividida en dos grandes partes: historia (23 páginas) y técnica (16 páginas), este artículo es —hasta donde se sabe— el primer intento exitoso de trazar el recorrido de la guitarra, desde sus primeras evidencias históricas, hasta principios del siglo xx. Se omiten referencias al laúd y su repertorio y la vihuela es tratada brevemente desde una perspectiva comparativa e informativa, haciendo mención solamente a su repertorio. Este texto también es el primer lugar donde Pujol expone sus consideraciones sobre la técnica moderna del instrumento.

Durante su estancia en Madrid —entre 1909 y 1912—, Pujol, además de trabajar en su formación musical, se inicia en la composición y, gracias a su amistad con Daniel Fortea, publica sus primeras composiciones y trabajos de transcripción.

Como puede verse en la Tabla 7, esta colaboración con D. Fortea se inicia en 1913 y termina aproximadamente cuando Pujol se instala definitivamente en París y se prepara para iniciar sus publicaciones con Max Eschig.

**Tabla 7. Publicaciones de E. Pujol en la Biblioteca Fortea, Madrid.**

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Fecha</b> <small>223</small>	<b># Plancha</b>	<b>Notas</b>
Pujol, E.	<i>Canción de Cuna</i>	1913	DF-111	Publicada posteriormente en París, 1931
Pujol, E.	<i>Romanza: Hoja de árbol núm. 1</i>	1914	DF-177	J. Riera pone “BF-2” como Núm. de plancha
Anónimo	<i>The Vicar of Bray y Hornepipe: Aire Inglés y Aire Popular Irlandés</i>	1914	DF-176	

<sup>221</sup> Vide: PUJOL, Emilio: “El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra”, en *Anuario Musical*, xxvii, (1973), p. 48.

<sup>222</sup> PUJOL, Emilio: “La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument”, en *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. (LAVIGNAC, Albert, dir.). París, Delagrave, 1926, parte II, Vol. III, pp. 1997-2035.

<sup>223</sup> La fecha corresponde a su primera aparición en catálogo. Solamente se han encontrado catálogos de la *Biblioteca Fortea* fechados, de los años 1913, 1914, 1915, 1917 y 1924.

Wagner, R.	<i>Berceuse: Dors, Mon Enfant (Romanza)</i>	1915	DF-223	Publicada con el título de: <i>Romanza</i> . Riera anota BF-4 como núm. De plancha
Martini, G. B.	<i>Célebre Gavota</i>	1917	DF-224	Aparece en catálogos muy posteriores con el título: <i>Gavota de los Carnero</i>
Pujol, E.	<i>Vals y Crepúsculo</i>	1924	DF-298	

## La Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare

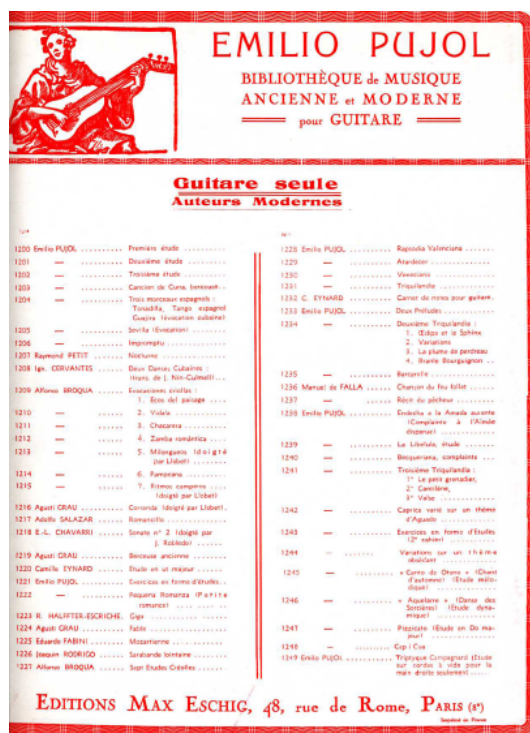


Ilustración 17. Portada de la Colección.

En París, Pujol establece relaciones con los aficionados a la guitarra locales. Como él mismo menciona, había reuniones semanales en la casa de Joseph Rowies —editor de música— y gracias a ellas, conoce a Max Eschig —otro editor de la época—, a su futura esposa Matilde Cuervas, a Alfonso Broqua y a muchos otros con quienes habrá de trabajar eventualmente<sup>224</sup>.

<sup>224</sup> Vide: texto autobiográfico de E. Pujol en: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 50.



En 1925, esta relación da paso a sus primeras ediciones. La primera publicación para la casa Max Eschig es *Chants de l'Uruguay*, de Alfonso Broqua, obra en tres partes para voz, flauta y dos guitarras. Pujol publica también con Rowies, en 1926<sup>225</sup>. Alrededor de estos años, las publicaciones de Rowies son absorbidas por Max Eschig y hacia 1928 se inicia la publicación regular de la *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare* que se prolongará por espacio de cincuenta años —de 1925 a 1975, sin olvidar el paréntesis forzoso de casi veinte años impuesto por la Segunda Guerra Mundial, con sus consecuencias económicas, sociales y culturales— alcanzando aproximadamente 271 títulos, incluyendo la mayor parte de su obra compositiva. Por su tamaño esta colección se ha colocado como Anexo I, al final de este volumen.

Pujol organiza esta colección en categorías, basadas en la dotación instrumental de la obra, y en dos sub-categorías históricas muy generales: autores antiguos y autores modernos. Asigna además un número de catálogo propio que no tiene relación con la numeración de las planchas asignadas por M. Eschig.

**Tabla 8. Organización de la *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare*.**

<b>Categoría</b>	<b>Sub-categoría</b>	<b>Núm. Catálogo Emilio Pujol</b>
<b>Guitare Seule</b>	Auteurs anciens	1001-1100 ; 2000-2013
	Auteurs modernes	1200-1249
<b>Deux Guitares</b>	Auteurs anciens	1101-1106 ; 1108-1112 ; 1114 ; 1117-1119
	Auteurs modernes	1401-1412 ; 1417
<b>Trois Guitares</b>	Auteurs anciens	1601-1604
	Auteurs modernes	1621
<b>Guitare et cordes</b>	Auteurs anciens	1107; 1113; 1115; 1116
<b>Guitare et Chant</b>	Auteurs anciens	1301-1324; 2011
	Auteurs modernes	1501-1508
<b>Deux Guitares, Flute et chant</b>	Auteurs modernes	1509

La recepción de estas publicaciones y su impacto pueden medirse parcialmente revisando los comentarios incluidos en la prensa especializada de la época. La publicación de los primeros números de la colección fue reseñada por el guitarrista Alfred Romea y por Frederic Lliurat, quienes, escribiendo para

<sup>225</sup> *Trois Morceaux Espagnols*, obra propia.

la *Revista Musical Catalana*, detallan el estilo de cada obra, la importancia de los autores y la aportación que representan al repertorio de la guitarra clásica. Otras publicaciones de Pujol, así como buena parte de su actividad en Cataluña son reseñadas también en esta revista<sup>226</sup>. Conviene recordar que las ediciones Max Eschig fueron adquiridas en 1987 por Ediciones Durand<sup>227</sup>.

Uno de los meritos de esta colección fue poner al alcance del creciente número de aficionados a la guitarra un repertorio representativo de distintos periodos históricos del instrumento, con la seguridad de un trabajo de transcripción y edición cuidadoso y basado en las fuentes originales. La Segunda Guerra Mundial impuso un paréntesis forzoso de casi veinte años al que le sigue un intenso trabajo editorial en París, España, y Argentina.

En el Anexo I, se han registrado todas las publicaciones de Pujol con Max Eschig, excepto las correspondientes a su obra compositiva, que se tratarán aparte. Muchas de estas ediciones han sido puestas otra vez en el nuevo catalogo de la reciente fusión de Max Eschig con Salabert y Durand<sup>228</sup>. Sin embargo, por causas desconocidas, algunas obras han quedado fuera de catálogo y son difíciles de hallar incluso en los archivos de las más prestigiosas bibliotecas del mundo. La lista se recopiló utilizando los datos provenientes de tres fuentes principales: el libro de J. Riera sobre E. Pujol, los catálogos de la editora Max Eschig, y del catalogo del archivo del Institut d'Estudis Ilerdencs, en Lleida, quienes hacia 1982, recibieron una gran cantidad de materiales provenientes del archivo de Emilio Pujol y llegaron a tener una exhibición permanente llamada "Sala Emili Pujol", hoy desaparecida.

Anecdóticamente, se hace mención también de un documento hallado en el archivo Pujol-Robert que identifica a Pujol, como crítico musical en París,

---

<sup>226</sup> La *Revista Musical Catalana* es una ayuda muy importante para mejorar nuestro conocimiento sobre la obra de muchos músicos de la época. Por esta razón, se han incluido como anexo al final de este volumen todas las referencias encontradas sobre E. Pujol. Cfr.: Anexo II, pp. 183-200. Algunos artículos están firmados solamente con iniciales, por los que ha sido de mucha utilidad el trabajo de Ma. Dolors Millet i Loras: *La Revista Musical Catalana: catàleg alfabètic d'autors (I) i de matèries (II)*. Barcelona, Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, 1982.

<sup>227</sup> Vide: <http://www.durand-salabert-eschig.com>.

<sup>228</sup> Vide: *Catàlogue – Guitare*. París, Éditions Max Eschig, 2001, <http://www.durand-salabert-eschig.com>.

otorgado por el diario *El Liberal*, de Barcelona, fechado el primero de junio de 1927. No se han hallado hasta el momento documentos que prueben su dedicación a esta actividad.



Ilustración 18. Carnet de crítico musical, 1927, Archivo Pujol-Robert.

En 1930, Pujol viaja por segunda vez a Sudamérica, esta vez acompañado por su esposa Matilde Cuervas. Además de sus conciertos como solista y a dúo, dedica tiempo a ofrecer algunas conferencias sobre la historia de la guitarra y la obra de los vihuelistas españoles<sup>229</sup>. El texto de estas conferencias fue preparado desde 1928 y leído en Londres y en París el 6 de junio y el 9 de noviembre, respectivamente. El texto también se leyó en Barcelona el 12 de noviembre de 1929<sup>230</sup>.

Desde su primera vista, en 1918, Pujol hace contacto con aficionados a la guitarra, empresarios y otros actores de la vida cultural en Buenos Aires y

<sup>229</sup> Las conferencias registradas en Sudamérica fueron tres: Buenos Aires, Salón *la Argentina*, 3 de noviembre, 1930; Montevideo, *Palacio de la Música*, 27 de noviembre, 1930; Montevideo, *Servicio Oficial de Difusión Radio-eléctrica*, 28 de noviembre, 1930. Vide: PUJOL, Emilio: *La guitarra y su historia, conferencia*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1930, p. 3.

<sup>230</sup> Cfr.: Anexo II, núm. 24, p. 192.

otras ciudades de Sudamérica. Entre estos contactos destaca Juan Carlos Anido quien —además de ser el padre de una famosa guitarrista— era promotor de conciertos y publicaba una revista sobre la guitarra donde se incluyen partituras y textos escritos entre otros, por M. Llobet<sup>231</sup>. Otro contacto, el Dr. B. Romero Escacena<sup>232</sup>, era probablemente el propietario de la editora de música: “Romero y Fernández sucesor: José B. Romero e hijos”<sup>233</sup>. Al parecer, Pujol inicia sus publicaciones en Argentina con esta editora hacia 1930. En algún momento de esa década, la firma sería comprada por la editorial Ricordi Americana. En catálogos de Ricordi de 1958 se ofrecen todavía publicaciones de Pujol con los números de plancha originales de las ediciones de Romero y Fernández.

Las primeras obras de Pujol publicadas en Argentina fueron: *El dilema del sonido en la guitarra* y *La guitarra y su historia*<sup>234</sup>. La primera de ellas es un ensayo, apoyado en textos históricos de muy diversas fuentes, sobre la preferencia por el uso de las uñas o de la yema de los dedos para pulsar las cuerdas de la guitarra. Asunto, por cierto, que ha generado las polémicas más largas y álgidas entre los guitarristas de todos los tiempos. El segundo texto es un resumen de su publicación francesa, dirigido a un público menos informado, y enriquecido con datos sobre autores, repertorios y guitarristas del pasado,

---

<sup>231</sup> ANIDO, Juan Carlos: *La guitarra, su historia fomento y cultura*, año I, núm. 1, Tipo-lito E. Petenello, (julio de 1923). Publicada de manera intermitente hasta 1926.

<sup>232</sup> A quien Pujol dedica una de sus primeras composiciones: el *Estudio núm. 7, Ondinas*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1921. Un catálogo de Ricordi de 1958 atribuye esta obra todavía a Romero y Fernández.

<sup>233</sup> Las publicaciones más antiguas de esta editora, a principios del siglo XX se firmaban: *Celestino Fernández*: Bme. Mitre 975, Buenos Aires. Más adelante se empieza a llamar: *Casa Romero y Fernández*, o *Casa Romero y Fernández, sucesor: José B. Romero*: Bmé. Mitre 961 y Florida 255. Y finalmente se llamaría: *Casa Romero y Fernández, sucesor: José B. Romero e hijos*. Todavía en 1934, aparecen publicaciones de esta firma, como el *Diccionario de Guitarristas*, de Domingo Prat o el primer volumen de la *Escuela Razonada de la Guitarra*, de E. Pujol.

<sup>234</sup> Ambas debieron ser publicadas por Romero y Fernández según lo anota J. Riera y lo confirman otras fuentes, como se verá un poco más adelante: « [...] Quizá el de más trascendencia histórica, fue el concierto firmado con la editora Romero y Fernández para la publicación del método *Escuela razonada de la Guitarra* [...] Simultáneamente salieron a la luz ediciones de la conferencia *La Guitarra y su Historia* y el opúsculo *El dilema del sonido en la guitarra*». Vide: RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 45. Paradójicamente, Riera adjudica estas tres obras a Ricordi Americana hacia el final de su libro. Vide: *Ibidem*, p. 175.

como Amat o Sor, y de la época, como Tárrega, Llobet o Sáinz de la Maza. Esta última publicación recibió una amplia reseña en la *Revista Musical Catalana*, de Barcelona<sup>235</sup>.

La tabla 9, muestra las publicaciones de Pujol en Argentina exceptuando la *Escuela razonada de la Guitarra* y sus composiciones propias. Los números de plancha “RF”, corresponden a *Romero y Fernández*, los “BA” a *Ricordi Americana*.

**Tabla 9. Publicaciones de E. Pujol en Argentina.**

Autor	Títulos	Año	Num. Plancha	Dotación	Notas
Pasquini, Bernardo	Tocata sobre el “cu-cu”	1930	RF 7691	Guitarra	Citada en catálogo Ricordi 1958
Pedrell, Carlos	Danzas de las tres princesas cautivas: I. Zoraida	1930	RF 7692		BA 12045 en Ricordi Americana
Pedrell, Carlos	Danzas de las tres princesas cautivas: II. Doña Mencía	1930	RF 7693		
Pedrell, Carlos	Danzas de las tres princesas cautivas: III. Betsabé	1930	RF 7694		
Pedrell, Carlos	Al atardecer en los jardines de Arlaja	1930	RF 7695		
Pedrell, Carlos	Impromptu	1930	RF 7697		Dato proporcionado por Néstor Guestrín, de un catálogo de 1965
Pujol, E.	El Dilema del sonido en la guitarra	1930	Romero y Fernández sucesor: José B. Romero e hijos		Otra edición en Ricordi Americana, BA 11836
Pujol, E.	La guitarra y su historia, conferencia	1930	Romero y Fernández sucesor: José B. Romero e hijos		Otra edición en Ricordi Americana
Parodi, Mario	Preludio nº 1	1950	BA 10270	Guitarra	
Albéniz, Mateo	Sonata	1953	BA 10830	Guitarra	
Broqua, Alfonso	¡Ay, mi vida!: estilo	1953	RF 7688	Guitarra	En catálogo de Ricordi Americana 1958
Granados, Enric	La Campana de la tarde: Boceto	1953	BA 10831	Guitarra	

<sup>235</sup> Cfr.: Anexo II, núm. 27 y 29, pp. 193-194.

Albéniz, Isaac	Córdoba	1955	BA 9582	Dos Guitarras	
Granados, Enric	Intermezzo: De la opera "Goyescas"	1955	BA 9583	Dos Guitarras	
Paganini, N.	Capriccio XVI	1955	BA 11114	Guitarra	
Albéniz, Isaac	Tango Español	1957	BA 11507	Dos Guitarras	
Milán, Luys	Toda mi vida os amé: Villancico	1958	BA 11757	Voz, Guitarra o Vihuela	En catálogo de Ricordi Americana 1958
Morales, Cristóbal de-Fuenllana, Miguel de	De Antequera sale el moro: Romance viejo	1958	BA 11665	Voz, Guitarra o Vihuela	Impresión 29/09/1958

De regreso en Europa, Pujol continúa sus investigaciones sobre la vihuela, laúd y guitarra antigua, además de seguir trabajando en sus publicaciones para la casa Eschig. El 6 de enero de 1936, descubre en el museo *Jacquemart-André*, de París, un ejemplar de vihuela del año 1500<sup>236</sup>. Pujol mismo narra este momento:

«Al regresar a Europa aproveché mis viajes para recoger a manera de inventario, el título de cuantas obras existían en las principales bibliotecas de cuantos países visitaba, sobre música de vihuela, laúd o guitarra antigua, para cuya tarea contaba con la eficaz ayuda de Matilde. Busqué al mismo tiempo, siempre sin resultado, algún ejemplar auténtico de vihuela en los museos de instrumentos que existen en las principales ciudades que visitábamos, hasta que un caso inesperado vino a darme satisfacción. Un aficionado a las cosas de otros tiempos, me dijo un día en París: "En el museo *Jacquemart-André* he visto una vieja guitarra española que no es como las corrientes. ¿Por qué no va usted a verla?". Al día siguiente, no sin cierta inquietud escéptica, fui al museo, donde con emocionada sorpresa me encontré, al fin, con un ejemplar auténtico de vihuela del año 1500, único hasta ahora, cuya existencia sea conocida. De este ejemplar obtuve medidas y datos para reproducir su construcción y hoy, son ya varias las vihuelas de diversos tipos que existen, construidas por Simplicio, Yacopi y Fleta derivadas de aquel modelo»<sup>237</sup>.

En ese momento se trataba del único ejemplar, tan antiguo, conocido en el mundo. Este descubrimiento es muy importante por dos razones: permite que

<sup>236</sup> Vide: RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, p. 139.

<sup>237</sup> Vide: CEBALLOS, Edgar; HELGUERA, Juan: "Autobiografía, Emilio Pujol", en *Guitarra de México*, Grupo Editorial Gaceta, año II, núm. 3, (1986), pp. 42-44.

el rico repertorio de los vihuelistas españoles, retorne a su ámbito sonoro original<sup>238</sup> y señala el renacimiento de la vihuela como instrumento de concierto.

Con este instrumento como modelo, Pujol encarga a Miguel Simplicio<sup>239</sup> una reproducción, con la que se presenta en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, que se lleva a cabo ese mismo año en Barcelona. La presentación tiene lugar el jueves 23 de abril de 1936, en el Casal del Metge y está precedida por una introducción del propio Pujol sobre la vihuela, los vihuelistas y la transcripción de las tablaturas. A continuación, interpreta obras de Milán, Narváez, Mudarra y Valderrábano. Para terminar, Pujol acompaña a la soprano Concepció Badia d'Agustí obras para canto y vihuela de estos mismo autores<sup>240</sup>. Es oportuno mencionar aquí, la participación de José Subirá<sup>241</sup> con la conferencia *Un fondo desconocido de música para guitarra*, dada en la misma fecha y lugar, por su importancia y relación con la recuperación del repertorio para guitarra conservado en los archivos españoles, en este caso, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid<sup>242</sup>.

Dos meses después, el 18 de julio de 1936, estalla la Guerra Civil Española, que se extendería hasta el 1 de abril de 1939. Mientras tanto, Pujol continúa radicado en París. Pasa los veranos en Niza y Saint Jean de Luz, y hace frecuentes visitas a Inglaterra.

---

<sup>238</sup> Al respecto, J. Griffiths comenta: «[...] fue la implicación del guitarrista catalán Emilio Pujol la que definitivamente puso el instrumento al alcance del público más general. Pujol comenzó a editar e interpretar transcripciones de vihuela para guitarra desde finales de la década de 1920; entonces, dio un paso más allá realizando una copia de la vihuela descubierta en el Museo Jacquemart-André de París. En 1933, efectuó la primera grabación de música para vihuela incluyendo tres de las pавanas de Luis Milán en uno de los registros pioneros de la historia de la música, L'Anthologie Sonore, bajo la dirección del distinguido musicólogo alemán Curt Sachs». Vide: GRIFFITHS, John: "Los dos renacimientos de la vihuela", en *Goldberg Magazine*, núm. 33, (2005). <http://www.goldbergweb.com>.

<sup>239</sup> (\*1899; †1939). Hijo de Miguel Simplicio y heredero de la tradición de *luthiers* barceloneses.

<sup>240</sup> Cfr.: Anexo II, núm. 39, 41 y 43, pp. 198-199, para una reseña más amplia de este evento en *Revista Musical Catalana*.

<sup>241</sup> (\*Barcelona, 1882; †1980).

<sup>242</sup> Para una relación completa de estos fondos, vide: BRISO DE MONTIANO, Luis: *Un fondo desconocido de música para guitarra. Música española y francesa para guitarra (c.1790-c.1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre los autores*. Madrid, Opera Tres Ediciones Musicales, 1995.

Desde una fuente indirecta, el guitarrista cubano Isaac Nicola, nos ofrece información sobre la vida de Pujol y Matilde Cuervas en esos años y sobre su relación con personajes como Joaquín Rodrigo. Según cuenta Nicola:

«Llegué a París el 18 de enero de 1939, y en septiembre de ese año me radiqué en San Juan de Luz, donde pasé el resto de 1939 y casi todo el año 1940. Luego me fui a España. [...] En Madrid estuve un breve tiempo trabajando con Pujol, pero más que estudiar con él era ya casi una despedida. Un día me llevó a casa de Daniel Fortea, discípulo de Tárrega también, y allí toqué para él y unos alumnos una obra de trémolo, posiblemente *Paisaje o Recuerdos de la Alhambra* [...]»<sup>243</sup>.

Nicola conoce a Pujol en París, en febrero de 1939 e inmediatamente comienza a estudiar con él. En julio viaja con ellos a Londres para la presentación del dúo Cuervas-Pujol en la *BBC* de Londres. Allí estuvieron alrededor de 15 días antes de regresar. Según Nicola, el mes de agosto lo pasaban casi siempre en Niza. En septiembre de 1939, cuando estalla la Segunda Guerra Mundial vuelven a París y permanecen allí hasta el verano de 1940. Poco antes de la entrada pacífica de los alemanes en París, Pujol y Cuervas se marchan a Biarritz y posteriormente a San Sebastián. Hacia el final del verano se marchan a *Mas Janet*, su finca de descanso cerca de Lleida. Nicola, quien había permanecido en París, se marcha también y los alcanza en San Sebastián. Luego sigue hasta Madrid, y se encuentra brevemente con Pujol en esa ciudad, probablemente hacia el mes de septiembre. También en Madrid, Nicola se entrevista con Regino Sáinz de la Maza y tiene la oportunidad de escucharle ensayar el *Concierto de Aranjuez* que sería estrenado en Barcelona el 9 de noviembre de 1940. Nicola asiste al estreno y es muy probable que Pujol también<sup>244</sup>. Ya instalado en Barcelona, Pujol cuenta:

«Regresado a Barcelona en 1940 fui nombrado profesor de vihuela en el conservatorio Superior Municipal y colaborador del instituto español de

---

<sup>243</sup> RODRÍGUEZ, Aldo: *Isaac Nicola, maestro de maestros*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, pp. 32-45.

<sup>244</sup> Isaac Nicola (\*1916; †1997). Es probablemente el maestro de guitarra más reconocido de Cuba. Entre sus alumnos se cuenta al gran compositor y guitarrista Leo Brouwer. *Vide*: RODRÍGUEZ, Aldo: *Op. cit.*, pp. 32-45.



Musicología empezando así, mi periodo de laboratorio, por ser de labor continua y quieta apartado del público»<sup>245</sup>.

El Instituto Español de Musicología, rama del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, fue creado el 27 de septiembre de 1943 y puesto bajo la dirección de H. Anglés<sup>246</sup>. En el año 1946 el Instituto contaba entre su personal permanente a José Subirá y Miguel Querol; y como colaboradores estaban: Francisco Baldelló, José Antonio De Donostia, María Redo, Marius Schneider, Juan Tomás y Emilio Pujol<sup>247</sup>.

En esta institución Pujol inicia un proyecto para publicar las obras de los vihuelistas españoles en transcripción a notación moderna. Por razones desconocidas sólo llega a publicar la transcripción de las obras de tres de los vihuelistas españoles: Narváez, Mudarra y Valderrábano. En el archivo Pujol-Robert, en Barcelona, permanecen los manuscritos de su transcripción de la obra de Miguel de Fuenllana: *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, que han permanecido inéditos hasta el momento. Además, el Instituto Español de Musicología publica en su *Anuario Musical* dos ensayos de Pujol sobre Joan Carles Amat y Felipe Pedrell (*vide*: Tabla 10):

---

<sup>245</sup> CEBALLOS, Edgar; HELGUERA, Juan: *Op. cit.*, pp. 42-44.

<sup>246</sup> Higinio Anglés Pamies (\*1888; †1969). Uno de los musicólogos catalanes y españoles más importantes y, acaso, el más relevante de todo el siglo XX en el ámbito hispánico. Discípulo de F. Pedrell, director de la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, fundador del Instituto Español de Musicología del CSIC y director de la colección de ediciones llamada: *Monumentos de la Música Española* iniciada en 1941. *Vide*: Llorens Cisteró, José: "Anglés Pamies, Higinio", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (CASARES, Emilio, dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. 1, pp. 467-470. Anglés fue, además, entre otras cosas, Vicepresidente de la Sociedad Internacional de Musicología, fundador y miembro del Praesidium internacional del RISM (Répertoire International des Sources Musicales), y organizador del III Congreso de la SIM en Barcelona (1939). Publicó obras caudales para la musicología hispánica como *La música a Catalunya fins al segle XIII*, *Las cantigas del rey Alfonso X el Sabio*, *El códice de Las Huelgas* o *El Llibre Vermell de Montserrat* (fundamentales para los estudios europeos de música medieval), así como *La música en la corte de los Reyes Católicos*, y *La música en la corte de Carlos V*; inició, asimismo, la Opera Omnia de T. L. de Victoria y de C. de Morales, la de J. P. Pujol, J. Brudieu, o J. Cabanilles, entre un largo etcétera.

<sup>247</sup> *Vide*: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "Institutos", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (CASARES, Emilio, dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 6, pp. 430-432.

**Tabla 10. Publicaciones de E. Pujol para el Instituto Español de Musicología del CSIC.**

AUTOR	TÍTULO	OTRO TÍTULO	LUGAR	EDITORIAL	AÑO
Narváez, Luys de	<i>Los Seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela</i> : Valladolid, 1538	Series: Monumentos de la Música Española III	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1945
Mudarra, Alonso	<i>Tres libros de música en cifra para vihuela</i> : Sevilla 1546	Series: Monumentos de la Música Española VII	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1949
Pujol, E.	Significación de Juan Carlos Amat en la historia de la guitarra	Anuario musical, v, pp. 126-146	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1950
Valderrábano, Enríquez de	<i>Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas</i> : Valladolid, 1547	Series: Monumentos de la Música Española XXII-XXIII	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1965
Pujol, E.	El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra	Separata del “Anuario Musical”, vol. XXVII, pp. 47-59	Barcelona	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología	1973 <sup>248</sup>

Pujol comienza la séptima década de su existencia dedicándose intensamente a la docencia. A su nombramiento en Barcelona sigue la invitación a inaugurar un curso de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música de Lisboa. Lo mismo sucede en *l'École Normale de Musique* de París y en 1953, la invitación para impartir clases en la *Accademia Chigiana*. Sus presentaciones como ejecutante se transforman en conferencias ilustradas con música interpretada a la vihuela. A la vihuela de Simplicio le siguen otros instrumentos fabricados por Jacopi, Fleta y por Dolmetsch<sup>249</sup>. Sus

<sup>248</sup> El *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, anota 1972 como fecha de edición de este artículo. Vide: HECK, Thomas: “Pujol, Emilio”, en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, Stanley, dir.). New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 20, p. 595.

<sup>249</sup> Vihuela de José Yacopi (\*1916; †2006), Barcelona 1947; Vihuela menor, Arnold Dolmetsch (\*1858; †1940), Inglaterra, 1937. Estos dos instrumentos estaban hasta el 2003, en la “Sala Emili Pujol” del Institut d'Estudis Ilerdencs. Al parecer toda la colección de esa sala ha sido movida a una nueva colocación en otro museo de la ciudad. Hasta el momento, la única referencia a una vihuela fabricada por Ignacio Fleta (\*1897; †1977) se encuentra en una carta de A. Segovia a E. Pujol fechada el 22 de diciembre de 1954, donde, entre otras cosas, Segovia menciona que Fleta ha construido una vihuela para la *Accademia Chigiana*. La mención a estos instrumentos la hace Pujol en un texto autobiográfico. Vide: CEBALLOS, Edgar, ed. y HELGUERA,

colaboraciones con el Instituto Español de Musicología son poco numerosas, pero le exigen una gran cantidad de trabajo y van de 1945 hasta 1973 (cfr.: Tabla 10). Además, en esta época se intensifican sus trabajos de edición para Max Eschig publicando alrededor de tres cuartas partes del total de publicaciones en esa casa.

Como ya había sucedido en otras ocasiones, algunas de estas conferencias fueron después convertidas en publicaciones. Por ejemplo: el 30 de diciembre de 1949, Pujol pronuncia la primera lección del curso académico en el Instituto de Estudios Ilerdenses, en Lleida, con el tema: *Comentario a la edición leridana de guitarra española de cinco órdenes de Juan Carles y Amat, doctor en medicina*<sup>250</sup>. Esta conferencia fue publicada poco después por la revista *Ilerda*, organismo del *Institut d'Estudis Ilerdencs*<sup>251</sup>. Lo mismo sucedió con la conferencia dictada en la *Accademia Chigiana* de Siena, en 1953 y con otra ofrecida en Lleida en conmemoración del aniversario luctuoso del gran pianista catalán Ricard Viñes (vide: Tabla 11):

**Tabla 11. Conferencias y otras actividades de E. Pujol durante sus últimos años**<sup>252</sup>.

Fecha	Lugar	Título	Notas
04/06/1949	Barcelona: Biblioteca de Cataluña	Conferencia-concierto: <i>Ciencia y espíritu de nuestros vihuelistas</i>	Con la participación de María Teresa Fius (soprano)
09/06/1949	Barcelona: Biblioteca de Cataluña	Conferencia-concierto: <i>Arraigo y difusión de la guitarra latina</i>	Matilde Cuervas y Emilio Pujol

Juan, dir.: "Autobiografía, Emilio Pujol", en *Guitarra de México*, Grupo Editorial Gaceta, año II, núm. 3, (1986), pp. 42-44.

<sup>250</sup> SANUY, Ignacio: *Notas biográficas sobre Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excma. Diputación de Lérida, "Patronato José Ma. Quadrado", 1952, pp. 13-14.

<sup>251</sup> Vide: SANUY, Ignacio: *Op. cit.*, p. 14. El texto fue publicado primero en: *Ilerda*, núm. XIV, (1950), pp. 45-70. Posteriormente se publica como separata. Cfr.: Tabla 4, p. 14.

<sup>252</sup> Esta tabla fue elaborada con la información obtenida de la colección de programas de mano y recortes de prensa que se encuentra en el Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida. La colección fue preparada por María Adelaide Robert. Se completa y confronta con los datos que proporciona J. Riera en su libro. Vide: RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, pp. 132-154.

30/12/1949	Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses	<i>Comentario a la edición leridana de guitarra española de cinco órdenes de Juan Carles y Amat, doctor en medicina</i>	Primera lección del curso académico
04/05/1950	Barcelona, Salón de actos de la Biblioteca Central.	<i>La guitarra española en la música portuguesa</i>	Organizada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas <sup>253</sup>
13/06/1950	Barcelona, Salón de Actos de la biblioteca de la Diputación Provincial,	<i>La guitarra en la literatura europea</i>	Patrocinada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas
22/10/1950	Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Diputación Provincial, Sesión inaugural del Curso 1950-1951.	<i>Comentario a la edición leridana de guitarra española de cinco órdenes de Juan Carles y Amat, doctor en medicina</i>	
15/04/1953	Lisboa, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música	<i>Mimetismo de la guitarra hispánica</i>	
13/09/1953	Siena, Palazzo Chigi	<i>L'aporto italiano a la guitare classique</i> <sup>254</sup>	
09/04/1954	París: Cité Universitaire de Paris, Colegio de España	Conferencia-concierto: <i>Vihuela y vihuelistas del siglo XVI.</i>	Colabora la Soprano María Rosa Barbany
15/07/1954	Madrid: Curso para extranjeros en la residencia de Relaciones culturales	Conferencia sobre los vihuelistas españoles en el siglo XVI	Ilustrada por Emilio Pujol con la vihuela y la soprano María Rosa Barbany <sup>255</sup>
16/07/1954	Madrid, Curso para extranjeros en la residencia de Relaciones culturales	<i>Formas musicales españolas a través de la Guitarra</i>	Matilde Cuervas y Emilio Pujol
15/12/1954	Barcelona, Radio Barcelona	Alocución con motivo del 45 aniversario de la muerte de Tárrega.	Participan Yasumasa Obara, Sonia Ponce y Alberto Ponce <sup>256</sup> .
17/09/1965	Andorra la Vella, Local del Centre	Recital de guitarra y vihuela con comentarios de Pujol	Participación de María Adelaide Robert y Alberto Ponce (vihuela y guitarra).
10/12/1967	Lleida, Conmemoración del centenario de Enric Granados	<i>Semblanza evocadora de nuestro Enrique Granados</i>	
20/10/1968	Lleida, Conmemoración del 25 aniversario de la muerte del pianista Ricardo Viñes,	<i>Semblanza de Ricardo Viñes</i>	
25/01/1969	Barcelona, Centro Comarcal Leridano	<i>Ricard Vinyes: la seva personalitat artística i humana</i>	El texto de la conferencia se publica posteriormente <sup>257</sup> .

<sup>253</sup> J. Riera ubica este evento en 1951. Vide: RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 145.

<sup>254</sup> PUJOL, Emilio: "Apporto italiano alla chitarra clásica", en *Quaderni dell'Accademia chigiana*. Siena, Editrice Ticci, núm. XXIX, (1953), pp.41-59.

<sup>255</sup> Existe grabación histórica del evento. Vide: *Spanish Songs*: Rosa Barbany, soprano, Emilio Pujol, vihuela. *Historical Live Recording of the 1954 Madrid Recital*. EMEC Discos, E-050.

<sup>256</sup> RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 146.

<sup>257</sup> PUJOL, Emilio: "Personalitat artística i Humana d'en Ricard Vinyes", en *Boletín Interior Informativo, Centro Comarcal Leridano*. Barcelona, Año XII, núm. 133, (marzo 1969), pp. 9-18.

26/07/1973	Zwolle, Holanda, Sala del Conservatorio	<i>La guitarra a través de los tiempos y estética de la guitarra en el pensamiento moderno</i>	
27/06/1974	Olite, Navarra, Patio de la morera del Palacio Real	<i>La vihuela y la guitarra en las cortes españolas hasta el siglo XVIII</i> <sup>258</sup> .	

Para conmemorar el centenario del natalicio de F. Tárrega, Pujol preside una comisión que se encarga de reunir a sus discípulos y organizar un evento en su ciudad natal. Además, compone y estrena su *Homenaje a Tárrega*, en una audición celebrada el 20 de noviembre de 1952, donde también participan Josefina Robleda, Pepita Roca y Daniel Fortea. Como parte de estos festejos se publica un folleto conmemorativo sobre Tárrega, redactado por Pujol y, de acuerdo con J. Riera, se anuncia la “entrada en máquinas”, de la biografía de Tárrega escrita por Pujol<sup>259</sup>. El libro impreso llega a Pujol el 13 de julio de 1960, en Florencia, y constituye en ese momento la aportación más grande de datos sobre la vida y obra de Tárrega<sup>260</sup>.

Durante los últimos años de su vida, Emilio Pujol recibe el reconocimiento merecido a su labor de toda la vida en beneficio de la guitarra, del conocimiento de su historia y de la formación de varias generaciones de guitarristas. Ajeno a los mismos, Pujol trabaja hasta el último de sus días en sus proyectos: un libro de poemas que se publica en 1976, la recopilación de materiales para la redacción de un método de vihuela —trabajo inconcluso— y la redacción del quinto volumen de su *Escuela Razonada de la Guitarra*, un proyecto preparado desde la década de 1930 y que nunca pudo llegar a completarse. De este trabajo se sabe únicamente —por comentario directo— que los borradores fueron enviados por María Adelaide Robert, a Héctor García, asistente de Pujol en sus cursos de Cervera.

<sup>258</sup> Institut d'Estudis Ilerdencs, Programas.

<sup>259</sup> RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 59.

<sup>260</sup> RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 65. El dato está tomado de fragmentos de cartas de Emilio Pujol. Posteriormente, el tema se ha seguido desarrollando y actualmente existen otros textos que complementan, revisan y precisan, la biografía de Tárrega con toda la documentación que se ha encontrado de 1960 hasta el momento presente.

**Tabla 12. Otras publicaciones de E. Pujol.**

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITORIAL	AÑO
Pujol, E.	La vihuela y la guitarra en Portugal	Madrid	Revista Musical Ritmo, año XVII, núm. 205	1947
Pujol, E.	Lérida y la guitarra	Lleida	Revista <i>Ciudad</i> , cuadernos de divulgación cultural, Cuadernos IV y V	1950
Pujol, E.	Música y músicos portugueses	Lleida	Revista <i>Ciudad</i> , cuadernos de divulgación cultural; Vol.III, cuaderno VIII	1951
Pujol, E.	I centenario Tárrega	Villarreal de los Infantes	Ilmo. Ayuntamiento, comisión organizadora	1952
Pujol, E.	Comentario a la edición leridana de <i>Guitarra española de cinco órdenes</i> de Juan Carles y Amat, doctor en medicina	Lleida	<i>Ilerda</i> , núm. XIV, pp. 45-70. Instituto de Estudios Ilerdenses	1950
Pujol, E.	<i>Un vihuelista portugués del siglo XVI, Manuel Rodrigues de Cubilhao,</i>	Lisboa	Boletín del Conservatorio Nacional de Lisboa, Vol. I, núm. 4, pp. 233-236	1950
Pujol, E.	Comentario a la edición leridana de <i>Guitarra española de cinco órdenes</i> de Juan Carles y Amat, doctor en medicina	Lleida	Instituto de Estudios Ilerdenses. Patronato José M <sup>a</sup> Quadrado de estudios locales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas	1952
Pujol, E.	Apporto italiano alla chitarra clásica. Riassunto delle conferenze tenute con illustrazioni musicali all'Accademia chigiana il 3, 4 e 13 settembre 1953. Quaderni dell'Accademia Chigiana XXIX, pp. 41-59	Siena	Editrice Ticci	1953
Pujol, E.	Hispanae citharae ars viva: Antología de obras para vihuela de autores españoles del siglo XVI <sup>261</sup>	Mainz	B. Schott's Söhne	1954
(Jacquot, Jean, Editeur)	“Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au XVII <sup>e</sup> siècle et au XVIII <sup>e</sup> .” <i>La Musique Instrumentale de la Renaissance/</i>	París	Centre National de la Recherche Scientifique, Journées Internationales d'Études	1954
Pujol, E.	<i>Tárrega, (Ensayo Biográfico)</i> <sup>262</sup> .	Lisboa	Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda.	1/08/1960
Pujol, E.	“Personalitat artística i humana d'en Ricard Vinyes”, <i>Boletín interior informativo</i> , año XII, núm. 133, pp. 9-18	Barcelona	Centro Comarcal Leridano	1969

<sup>261</sup> MILÁN, Luys: *Fantasia de consonancias y redobles; Fantasia del cuarto tono*. MUDARRA, Alonso: *Diferencias sobre el conde claros; Fantasia que contrahace el arpa a la manera de Ludovico; Gallarda*. NARVÁEZ, Luys de: *Baxa de contrapunto; Canción del emperador; Diferencias sobre el Guárdame las vacas; Tres diferencias por otra parte*. PISADOR, Diego: *Pavana muy llana para tañer; La Cortesía (Villanesca)*. VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Soneto I del primer grado; Soneto II del primer grado*.

<sup>262</sup> Un folletín publicitario de esta obra presenta un sumario de la misma, un currículo de Pujol, un breve listado de sus publicaciones y el anuncio del precio de la obra: 180 pesetas o 3 dólares. Proporciona además la dirección de la editora: Rua “A voz do operario 10, Lisboa. Vide: Programas de mano y recortes de prensa en el Institut d'Estudis Ilerdencs.

(Moser, W. Editor)	Das Dilemma des Klanges bei der Gitarre	Hamburg	Trekel, der Volksmusikverlag	1975
Pujol, E.	Poemes	Lleida	Institut d'Estudis Ilerdencs, Artis Estudis Gràfics	1976
Pujol, E.	Tárrega, Ensayo Biográfico <sup>263</sup> .	Valencia	Albatros ediciones, Jávea 26, Artes Gráficas Soler	1978
Pujol, E.	Miguel de Fuenllana, 1512-1578, violista. Dades biogràfiques recuperades	Lleida	Institut Municipal d'Acció Cultural, Arts Gràfiques Bobalà	2006

---

<sup>263</sup> Reedición del libro *Tárrega*, de E. Pujol. Un folleto informativo de *Albatros Ediciones*, del año 1979, anuncia el libro con un precio de 1000 pesetas.

## 5. Emilio Pujol: compositor



**Ilustración 19. De pie: Eusebio Gual, Vilatobá (fotógrafo de Sabadell), Sr. Gausente; sentados: Enrique García, Miguel Llobet, Emilio Pujol. Archivo Pujol-Robert.**

Sobre la formación de Pujol es poco lo que se sabe. Gracias a la biografía de J. Riera —la más completa de las disponibles a día de hoy—, se sabe del ambiente favorable que existía en su hogar y de su iniciación temprana a la música estudiando con Modesto Aragonés, director de la Banda de música de Granadella —su localidad natal, en la provincia de Lleida— y sastre de profesión<sup>264</sup>. Esta misma obra reseña el encuentro de Pujol con Francisco Tárrega y la influencia que éste ejerció sobre su vocación. El propio Pujol, cuando en su momento escribe la biografía de Tárrega, narra con detalle este

---

<sup>264</sup> RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, pp. 15-16.



momento y se extiende en anécdotas sobre estos años de aprendizaje directo con el maestro<sup>265</sup>.

La correspondencia de Pujol es otra fuente importante de información, aunque hasta el momento no ha sido posible tener acceso completo a la misma. Sin embargo, María Adelaide Robert, la viuda de Pujol, ha hecho una selección de la misma, gracias a la cual se han obtenido algunos datos hasta ahora desconocidos. Esta fuente nos aclara que, durante su estancia en Madrid — entre 1909 y 1912— Pujol no estudió en el Real Conservatorio Superior de Música, sino de manera privada con Agustín Campo, quien fuera discípulo de Dionisio Aguado<sup>266</sup>. En su correspondencia también se encuentran referencias a su obra compositiva, como en una carta de León Farré<sup>267</sup>, donde se menciona la publicación de *Trois Morceaux Espagnols*<sup>268</sup>.

Gracias a otro de sus biógrafos<sup>269</sup>, se sabe que en esta misma época estudia composición con Vicente María de Gibert<sup>270</sup>.

A través de programas de mano, recortes de prensa y reseñas recogidas en diarios y revistas de la época, he logrado reconstruir la trayectoria de Pujol

---

<sup>265</sup> PUJOL, Emilio: *Tárrega, Ensayo Biográfico*. Lisboa, Talleres Gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda., 1960.

<sup>266</sup> Carta de Pujol a José López-Calo (Santiago Compostela) fechada el 5 de julio de 1974 en Barcelona. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 44.

<sup>267</sup> León Farré Duró (\*1867; †1932). Guitarrista aficionado amigo y discípulo de Francisco Tárrega. Propietario de la “Vaquería” del Passeig de Sant Joan, en Barcelona, sitio de reunión de los guitarristas aficionados y profesionales locales y visitantes. Vide: PRAT, Domingo: *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 122.

<sup>268</sup> Carta autógrafa conservada en el archivo Pujol-Robert, escrita por León Farré y dirigida a Pujol: «Barcelona 18 de Agosto de 1926. Amigo Emilio Pujol: Después de saludarle desearía que se encuentre de buena salud como la mía por ahora A. D. G. Emilio: cuando recibí las obras tuyas, me quedé pálido de emoción más que si hubiera sacado el gordo de navidad, de tan emocionado me puse enfermo. Emilio no se habría de morir nunca porque yo siempre vivo pensando con Ud. y su arte. Emilio fuera de puñetas, mándame las obras indicadas al catálogo en cuanto antes posible, y adiós... Emilio me alegro de verte bueno. Yo como siempre Ud. sabe mi manera de hablar y que tantas puñetas, guitarra, y siempre guitarra y siempre Pujol en la cabeza por eso creo que tengo razón yo sigo el refrán de estate bien con Dios y ríete de los santos. En el mismo correo le mando la obra de Moreno Torroba sobre todo le recomiendo las obras del catálogo».

<sup>269</sup> Vide: SANUY, Ignacio: *Notas biográficas sobre Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excma. Diputación de Lérida, 1952, p.8.

<sup>270</sup> Vicente María de Gibert Serra (\*1879; †1939). Compositor, organista y crítico barcelonés, fundador de la Revista Musical Catalana. Vide: CASARES RODICIO, Emilio: “Gibert Serra, Vicente Maria de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 5, pp. 596-597.

como concertista y fechar algunas de sus obras. Según uno de estos programas, el 3 de abril de 1913, en Lleida, Pujol estrena en concierto su composición más temprana conocida: *Canción de Cuna*. Esta obra será también la primera en llegar a la imprenta a fines de ese mismo año, gracias a su amistad con Daniel Fortea —otro discípulo de Tárrega y fundador de la *Biblioteca Fortea* en 1911<sup>271</sup>. Esta editora publica otras composiciones de Pujol: *Romanza* en 1914, y *Vals* y *Crepúsculo* en 1924<sup>272</sup>.

### **La obra compositiva**



**Ilustración 20. E. Pujol: Manuscrito de una obra para voz y piano, inédita. Archivo Pujol-Robert.**

<sup>271</sup> PÉREZ LLOPIS, Antonio; y RIPOLLÉS, José: *Daniel Fortea-La guitarra*. Castellón, Diputació de Castelló, 1989, pp. 60 y 149.

<sup>272</sup> El *Vals*, ya se había publicado en 1916, como *Vals Íntimo*. Vide: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, inédita, 2010, catálogo, núm. 196, pp. 100-101.

De estos años, arranca una producción que continuará hasta 1973, pocos años antes de su muerte, y que alcanzará la suma considerable de doscientos títulos, incluyendo los estudios de su *Escuela Razonada de la Guitarra*, más una pequeña cantidad de obras que han quedado inéditas. Una parte muy pequeña de esta producción ha permanecido en el repertorio de los guitarristas y sigue programándose en conciertos e incluyéndose en grabaciones. Los estudios y ejercicios forman parte de los programas formativos de muchas instituciones de enseñanza, y casas editoras como Max Eschig, Schott o Ricordi, mantienen en sus catálogos algunas obras de Pujol. Sin embargo, su importancia dentro del repertorio de la guitarra clásica del siglo veinte es un tema que no ha sido abordado formalmente. La transmisión y recepción de esta obra ha corrido una suerte similar a la de otros guitarristas de esa época como F. Tárrega, M. Llobet, D. Fortea o G. Tarragó<sup>273</sup>, quienes quedaron encerrados entre el rescate de los guitarristas del pasado —del siglo XVI hasta el siglo XIX— y las nuevas generaciones de guitarristas nacidos durante el siglo XX<sup>274</sup>.

En la producción de Pujol —dejando a un lado sus composiciones didácticas— destacan los títulos de obras de carácter “nacionalista” español, como *Tonadilla, Tango y Guajira*, de su colección *Trois Morceaux Espagnols*<sup>275</sup>, además de *Sevilla, La Seguidilla en el Cortijo y Rapsodia Valenciana*; sin faltar las versiones para guitarra de varias canciones catalanas, como el *Cant dels Ocells, Plou i fa sol* y *Els tres tambors*. La influencia de su larga estancia en Francia se deja sentir también en los títulos de sus composiciones: *Au Jardin de l'Abbaye, Aquelarre-Danse des Sorcières, Barcarolle, Caprice varié sur un theme d'Aguado, Deux Préludes*, etc. Hacia el final de su vida, sus obras

---

<sup>273</sup> Graciano Tarragó Pons (\*1892; †1973). Recientemente la editorial Boileau de Barcelona ha reeditado las obras de Tarragó en tres volúmenes, bajo la revisión de Jaume Torrent. *Vide*: TARRAGÓ, Graciano: *Obras para Guitarra, Vol. I, II, III* (rev. J. Torrent). Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2009.

<sup>274</sup> Un tema de estudio aparte lo constituye la transmisión y recepción de estos repertorios. Sin embargo, se requiere antes que nada revisar el estado actual de la cuestión y todavía queda pendiente la recuperación de materiales, fuentes documentales y en general, la reconstrucción de biografías más precisas de todos los protagonistas antes de abordar con éxito estudios más profundos.

<sup>275</sup> *Vide*: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 193, pp- 98-99

adoptan ciertas características de la música del pasado —uno de sus intereses centrales. Así, tenemos títulos como: *Fantasía de pasos largos y trabados*, *Cap i cua* —que es un *canon* por movimiento retrógrado—, *Air de danse populaire ancienne pour deux guitares*, etc.

J. Riera, aporta información sobre algunas de estas composiciones y una clasificación propia demasiado general para que pueda ser de verdadera utilidad. Aquí el autor enfatiza la influencia de Tárrega en la obra de Pujol; sin embargo, al hacer una revisión más profunda, esta influencia no parece tan clara. En su primera composición conocida, *Canción de Cuna*<sup>276</sup>, se percibe en primer término su referencia directa a la canción tradicional catalana:

**Ilustración 21. E. Pujol: *Canción de Cuna*, Madrid, Fortea, 1913, cc. 3-7.**



Un fragmento de la canción tradicional *El Noi de la Mare*<sup>277</sup>, en arreglo de Llobet puede ayudar a demostrar esta influencia:

**Ilustración 22. M. Llobet: *El Noi de la Mare*, Madrid, UME, 1975, cc. 1-5.**



Un aspecto evidente de ésta, y en general de toda la obra compositiva de Pujol, es su carácter “idiomático”, esto es, la adaptación de la obra musical a las posibilidades del instrumento. En este aspecto, Pujol sí continúa con la tradición de los grandes compositores guitarristas como Sor, Tárrega o Llobet. Además, demuestra una gran imaginación al desarrollar su obra siempre dentro de las limitaciones de registro y organización de las diferentes voces impuestas por las

<sup>276</sup> Madrid, Biblioteca Fortea, 1913.

<sup>277</sup> Canción tradicional catalana arreglada para guitarra por Llobet. Vide: LLOBET, Miguel: *El Noi de la Mare*. Madrid, Unión Musical Española, 1975.

seis cuerdas de la guitarra y sus respectivos intervallos de separación. Tampoco se olvida de tomar en cuenta las limitaciones físicas de una mano promedio, bien entrenada, para acomodar un número limitado de posiciones sobre el diapasón.

Esta primera composición ilustra también dos aspectos más: La búsqueda de una obra original con un lenguaje personal, y su disposición permanente a la revisión y al cambio. Al reeditar esta obra dieciocho años después, en 1931, Pujol revisa el desarrollo de las diferentes voces y sobre todo, incorpora una armonización más clara e intensa como se puede ver en el siguiente ejemplo:

**Ilustración 23. Pujol: *Canción de Cuna*, Madrid, Fortea, 1913, cc. 27-31.**



Nótese la armonización utilizada en los compases 29 y 30, para llegar a la dominante a través de un retardo en la voz superior (Do sostenido). Este mismo pasaje, en 1931<sup>278</sup>, se reescribe de la siguiente manera:

**Ilustración 24. Pujol: *Canción de Cuna*, París, Max Eschig, 1931, cc. 41-45.**



El paso ahora se realiza por medio de un acorde disminuido que lleva el movimiento cromático a las restantes voces del acorde.

La estructura de la obra sigue el esquema A-B-A, con la particularidad de que el final de la parte A es diferente cada vez:

<sup>278</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 014, p. 19.

**Ilustración 25.** Pujol: *Canción de Cuna*, París, Max Eschig, 1931, cc. 17-25.



Los ocho últimos compases de A, compases 17-24 (*vide*: Ilustración 25), realizan una rápida transición, primero a la dominante (Si séptima) e inmediatamente a la dominante del cuarto grado (Mi séptima) para modular hacia La Mayor, que será la tonalidad de la parte B. Al repetir la parte A, Pujol sustituye el final anterior por trece compases de material nuevo que refuerzan la sensación conclusiva sobre la tónica de Mi Mayor (*vide*: Ilustración 26):

**Ilustración 26.** Pujol: *Canción de Cuna*, París, Max Eschig, 1931, cc. 72-82.



Dentro de las limitaciones impuestas por la pequeña forma y el carácter —una “nana”—, Pujol crea una pieza de efectos sonoros delicados, sin faltar las campanitas representadas por los armónicos. El compás de seis por ocho y el movimiento rítmico imperante —el de una barcarola— sugiere el vaivén de una cuna. Se puede observar en los ejemplos presentados la disposición abierta de los acordes y como las voces extremas tienden a separarse al máximo, la voz aguda alcanzando el registro más agudo del instrumento y el bajo la nota más

grave como puntos culminantes negativos puesto que se presentan siempre en doble o triple *piano*. La armonización es convencional pero su utilización demuestra conocimiento del instrumento y el mismo tratamiento sutil del movimiento armónico que puede observarse en las composiciones de Tárrega. Se trata de una primera obra en la que su autor cuida mucho el aspecto formal y la conducción de las voces pero donde ya se distingue su búsqueda de la expresividad a través de diversos elementos: ritmo, disposición de las voces, efectos, matices, etc.

Otra de las primeras composiciones de Pujol, la *Romanza*<sup>279</sup>, muestra un poco más claramente la influencia de F. Tárrega. Esta obra presenta también una estructura ternaria: A-B-A con una parte A en Mi Mayor y una parte B contrastante en modo menor (Mi menor).

Ilustración 27. E. Pujol: *Romanza*, Madrid, Fortea, 1914, cc. 1-4.

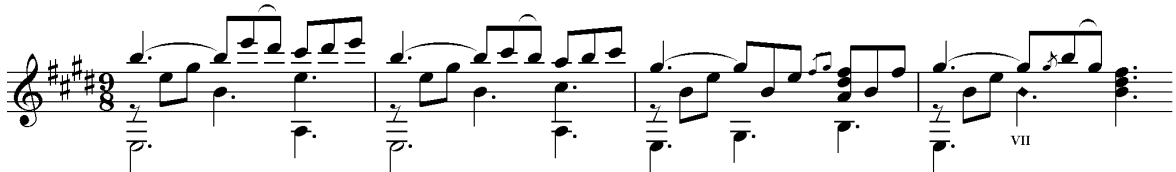


Ilustración 28. E. Pujol: *Romanza*, Madrid, Fortea, 1914, cc. 18-23.



El plan de esta obra recuerda al conocido preludio *Lágrima*, de Tárrega, con el mismo manejo de tonalidades y la misma estructura ternaria A-B-A<sup>280</sup>. El cambio de modo en cada parte provoca una sensación de tristeza o de reflexión

<sup>279</sup> Madrid, Biblioteca Fortea, 1914. Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 176, p. 91.

<sup>280</sup> ROCH, Pascual: *A Modern Method for the Guitar*. New York, G. Schirmer, 1924, p. 14. Hay que anotar el hecho de que existe una versión poco conocida de *Lágrima* con una tercera parte. En todo caso, es seguro que Pujol estaba familiarizado con la versión citada aquí.

y permite volver a la parte mayor para finalizar la pieza con una sensación de mayor vitalidad, alegría o esperanza.

Ilustración 29. F. Tárrega: *Lágrima*, New York, Schirmer, 1924, cc. 1-6.



La disposición rítmica, sobre un compás de nueve por ocho es peculiar porque el movimiento armónico añade un acento más sobre el tercer tiempo de cada compás, quizá buscando darle más expresión y dirección al movimiento melódico. Por su pulso, la obra recuerda también a la *Romanza* de Llobet (*vide*: Ilustración 30)<sup>281</sup>, aunque ésta presenta un manejo de tonalidades muy diferente: la parte A en Do menor y la parte B en Do Mayor. Este tratamiento provoca un efecto psicológico inverso: tristeza-alegría-tristeza, o resignación-esperanza-resignación, enfatizando el estado emocional más oscuro representado por la tonalidad menor. Aunque es muy poco lo que se sabe sobre la personalidad de M. Llobet, hay que hacer notar que en todas las fotos conocidas, en ninguna aparece sonriendo, lo que habla por lo menos de un carácter poco dado a la extroversión. A diferencia de la obra de Llobet, la *Romanza* de Pujol utiliza una armonización menos elaborada, con un desarrollo temático similar a la *Canción de Cuna*. Aunque fue publicada un año más tarde, la obra de Llobet ha sido fechada en 1896 y, hasta donde se sabe, puede tratarse de su primera composición. En este contexto el título *Romanza*, algo anacrónico para la época puede verse como un homenaje a Tárrega o como una muestra de que la formación musical de Llobet estaba ya, desde esos años, orientada hacia las vanguardias musicales de los compositores franceses. Pujol por su parte, continúa con su desarrollo como compositor trabajando

<sup>281</sup> Obra fechada en 1896. *Vide*: LLOBET, Miguel: *Guitar Works Vol. 1: 11 original Compositions* (Ronald Purcell, ed.). Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1989, pp. 1-3. Esta obra fue publicada por primera vez en Madrid, Biblioteca Fortea, 1915.



sobre pequeñas formas —algo que puede verse como una característica general de Tárrega y sus discípulos.

Ilustración 30. M. Llobet: *Romanza*, Madrid, Fortea, 1915, cc. 1-4.



Puede observarse en el fragmento del *Noi de la Mare*, citado anteriormente (*vide* Ilustración 22), que la riqueza de la armonización proviene de un manejo muy sutil del movimiento de cada voz, aprovechando las posibilidades técnicas del instrumento. Por ejemplo: en el compás cuatro, segundo tiempo, el Re de la corchea anterior se deja sonar para que provoque un choque de segunda menor con el Do sostenido del acorde de dominante, lo que sugiere una armonización más compleja. Según R. Phillips<sup>282</sup>, Llobet puede considerarse como el gran innovador en este sentido, por encima de su maestro, F. Tárrega, quien mantuvo en sus obras un lenguaje armónico más convencional. Llobet fue el gran guitarrista de principios del siglo XX; admirado en toda Europa y en Estados Unidos, así como en Latinoamérica. Sus composiciones, por otro lado, fueron muy poco conocidas —excepto sus versiones de canciones catalanas—, permaneciendo la mayor parte de ellas inéditas hasta 1989<sup>283</sup>. Pese a sus frecuentes viajes mantiene su residencia en Barcelona durante los años de la Primera Guerra Mundial, que no afectaron directamente al territorio español, y durante los duros años de la Guerra Civil Española. Esta presencia de Llobet en Barcelona está documentada, aunque la datación de sus estancias y ausencias todavía contiene muchas imprecisiones.

<sup>282</sup> PHILLIPS, Robert: *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire, and stature of the guitar in the twentieth century*. Tesis doctoral, University of Miami, 2002, p. 3.

<sup>283</sup> LLOBET, Miguel: *Guitar Works* (PURCELL, Ronald, ed.). Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1989. Obra en cuatro volúmenes.

Pujol también reside en Barcelona desde 1913<sup>284</sup> y aunque hace falta más documentación, las escasas fotos, las publicaciones en común, y algunos breves comentarios anecdóticos recogidos en diversas fuentes hablan de una relación de amistad que iría desde principios de las década de 1910 hasta 1938, año de la muerte de Llobet<sup>285</sup>.

La composición de las primeras obras de Pujol, coincide aproximadamente con la aparición pública de *El Mestre*, y otras de las catorce canciones catalanas que Llobet transcribiera para la guitarra<sup>286</sup>. La impresión que estas obras causaron en Pujol fue grande, como lo demuestra el siguiente texto:

« [...] Él [Llobet] fue quien obedeciendo a un sentido colorista e impresionista más de acuerdo con su naturaleza (ahí aparece el pintor) y con la evolución de los gustos musicales de su tiempo, inició un sentido que podríamos llamar moderno por oposición al concepto clásico de unidad, porque gusta de disonancias y armonías alteradas y colorear con efectos de sonoridades insospechadas o distintas (siempre de acuerdo con la espiritualidad de la obra) las interpretaciones y armonizaciones de las obras que interpreta o escribe. Las doce canciones populares que tiene primorosamente armonizadas e instrumentadas para la guitarra, constituyen un verdadero monumento artístico para este instrumento. Entre ellas se destaca significadamente *El Mestre*, por ser la primer página para guitarra en que aparecen armonías propias de las nuevas tendencias incorporando, con las posibilidades expuestas tan acertadamente por Llobet, el instrumento a la fase moderna que se anuncia en la música a principios del presente siglo»<sup>287</sup>.

Pujol reconoce la aportación de Llobet a la literatura guitarrística y a su vez contribuye con algunos trabajos propios como *Añada*<sup>288</sup>, *Zortzico*<sup>289</sup>, *Els*

---

<sup>284</sup> De acuerdo con una publicación de la *Biblioteca Fortea*, publicada en Madrid, en septiembre de 1913.

<sup>285</sup> Entre estos se puede mencionar el borrador de una “broma musical” entre Llobet, Pujol y G. Tarragó, fechada al parecer en julio de 1920. Existe una copia de este documento en el archivo Pujol-Robert, además, J. Mangado la reproduce en su libro. *Vide*: MANGADO-ARTIGAS, Josep María: *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Londres, Tecla Editions, 1998, p. 95.

<sup>286</sup> *Vide*: PHILLIPS, Robert: *Op. cit.*, p. 63.

<sup>287</sup> Texto manuscrito escrito por E. Pujol. Original en el archivo Pujol-Robert.

<sup>288</sup> Inédita, 1920. *Cfr.*: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 004, p. 14. Se ha intentado identificar esta pieza —sin éxito— en el cancionero de Torner. *Vide*: MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero de la Lirica Popular Asturiana*. Madrid, Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, 1920.

<sup>289</sup> PUJOL, Emilio: *Estudios para guitarra grado superior*. Barcelona, Boileau, 1946, pp. 8-9. *Cfr.*: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 151, pp. 76-78.

*Tres Tambors*<sup>290</sup>, *Aquelarre*<sup>291</sup> —donde utiliza como tema la canción *Plou i fa sol*—, y dos versiones del *Cant del Ocells*<sup>292</sup>. Estos trabajos aparecen en fechas muy distintas y muestran por tanto momentos diferentes de la evolución de su lenguaje musical.

## **Las canciones tradicionales de Pujol**

### **Añada**

*Añada* (vide: Ilustración 31), obra inédita, es una canción de cuna de origen asturiano, con la melodía en el primer modo (dórico), aunque en una transposición a una quinta superior:

**Ilustración 31. E. Pujol: *Añada*. Inédita, 1920, cc. 1-9.**



**Ilustración 32. Escala en primer modo, dórico, desde La.**



El hecho de que Pujol escriba la pieza como si se tratara de la tonalidad de Re Mayor y la armonización de algunos finales de frase refuerzan el carácter modal de la pieza y señalan la predilección de este autor por la “escala andaluza”, que en este caso, implicaría el uso del segundo grado alterado

<sup>290</sup> Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 081, p. 45-46.

<sup>291</sup> París, Éditions Max Eschig, 1969. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 005, pp. 14-15.

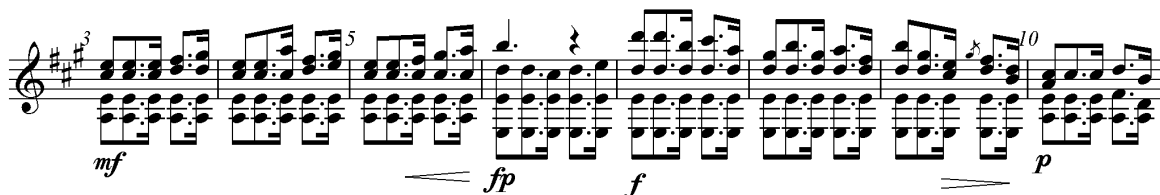
<sup>292</sup> PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra Libro IV*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, pp. 197-199; p. 205. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 125, p. 64; núm. 130, p. 66.

descendentemente (Si bemol) y el tercero ascendentemente (Do sostenido), lo que Pujol hace en dos ocasiones para provocar con más fuerza la sensación de conclusión.

### Zortzico

En cuanto al *Zortzico* (vide Ilustración 33), Pujol comenta que se trata de una “canción-danza vasconavarra”<sup>293</sup>. La obra fue concebida como un estudio de acordes y aunque estaba destinada a la *Escuela Razonada* fue publicada previamente en la Editorial Boileau de Barcelona. De acuerdo con la definición, la obra está escrita en compás de cinco por ocho con unidades melódicas de ocho compases<sup>294</sup>. Formalmente el plan de la obra es sencillo: A-B-A donde la parte A se presenta en La Mayor y la B en La menor.

Ilustración 33. Pujol: *Zortzico*. Barcelona, Editorial de música Boileau, 1946, cc. 3-10.



### Els Tres Tambors

*Els Tres Tambors*, es una obra basada en la canción tradicional catalana del mismo nombre. Hasta el momento sólo se conoce la edición de 1955. No se ha encontrado ningún manuscrito, pero se sabe que Pujol la estrenó durante un concierto en Barcelona, el 21 de febrero de 1934<sup>295</sup>.

<sup>293</sup> PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra Libro III*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 103. La obra se edita por primera vez en: *Estudios para Guitarra Grado Superior*. Barcelona, Editorial de música Boileau, 1946.

<sup>294</sup> Vide: BARANDIARAN, Gaizka de: “Zortzico”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. 10, pp.1193-1195.

<sup>295</sup> Revisando la lista de conciertos de Pujol, he encontrado que la obra se estrenó en la sala Mozart de Barcelona, el 21 de febrero de 1934. No se tiene constancia de presentaciones posteriores. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 65.

La obra incluye una dedicatoria a M. Llobet, y al respecto, J. Riera anota en su libro:

« [Els tres tambors] Es una glosa de la cançión popular catalana escrita por primera vez con dos tonalidades superpuestas, en Re y Mi bemol. Nada se ha hecho semejante hasta hoy, ni ninguna obra para guitarra ha sido tratada de esta forma. Llobet fue quien rompió el clasicismo romántico tradicional de la escritura guitarrística usada desde el tiempo de Tárrega. En la transcripción de la cançión popular catalana *El Mestre* empleó ya, las teorías debussynianas pentatónicas. Fue quien abrió la puerta a la nueva orientación tonal de la guitarra. Sin embargo, *Els Tres Tambors* es algo más atrevido, de ahí que Pujol dedicara la obra a su gran amigo y colega. Contiene un desarrollo temático además de la cançión y en dos tonalidades que ponen de relieve su ritmo y arcaísmo. Es sinfónica porque cada tambor está tratado en forma tonal y polifónica distinta. En fin, una obra que marca un hito dentro del desarrollo histórico de la guitarra. Llobet, que fue siempre imparcial en sus apreciaciones, comentaba esta composición con cálidos elogios»<sup>296</sup>.

Los años de 1931 a 1933 fueron seguramente años de composición e investigación para Pujol. En ellos no se registra prácticamente ninguna actividad concertística, dedicándose con toda seguridad a la preparación de su *Escuela Razonada de la Guitarra* y por consiguiente, a la composición. El comentario citado arriba refuerza la idea de un contacto bastante frecuente donde Pujol sometía a la consideración de su amigo algunas de sus obras nuevas. Además de su departamento de Barcelona, Pujol mantenía una propiedad cercana a su localidad de origen, llamada *Mas Janet*. Pujol pasaba siempre allí una parte de sus vacaciones.

La cançión es sencilla y alegre, con un texto que narra una historia de amor con final feliz<sup>297</sup>. La música en correspondencia, es sencilla y con un ritmo

<sup>296</sup> RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excma. Diputación Provincial de Lérida, 1974, p.160. Por desgracia, los comentarios de Llobet a los que hace referencia la nota no han sido hallados.

<sup>297</sup> Vide: ÁGUILA, Juan del: *Las Canciones del Pueblo Español*. Madrid, Unión Musical Española, 1960, p. 130, de donde se ha tomado el texto completo:

I Si n'eren tres tambors que en vénen de la guerra: I el més petit de tots porta un ram de rosetes, ram, ram pataplam, porta un ram de rosetes.	II La filla del bon rei/del Ruan n'ha sortit en finestra: -Tambor, lo bon tambor, si em vols dar una roseta? Ram, ram pataplam, Si em vols dar una roseta?	III -Donzella que l'haurà serà l'esposa meva; no us donaré el ram que a vós no us pugui prendre, ram, ram pataplam, que a vós no us pugui prendre.	IV -M'haureu de demanar al pare i a la mare. Si el sí us volen dar, per mi, res no es pot perdre, ram, ram pataplam, per mi, res no es pot perdre.
---	---	--	--

marcial. Normalmente se canta en Sol Mayor pero Pujol presenta el tema por primera vez en Re Mayor (*vide*: Ilustración 34):

**Ilustración 34.** *Els Tres Tambors*. Canción tradicional, tal como la utiliza E. Pujol en su obra.



La versión de Pujol ciertamente tiene un enfoque “orquestal” que aprovecha los diferentes registros, timbres y efectos de la guitarra para mantener el interés y la variedad en cada una de las repeticiones del tema. El planteamiento estructural de la obra no es complicado, pero no deja de ser ingenioso: Pujol asigna un motivo rítmico-melódico a cada uno de los “tres tambores”. Al inicio de la obra se presentan en sucesión cada uno de ellos, sirviendo el primero —una especie de redoble estilizado— como una introducción (*vide*: Ilustración 35):

**Ilustración 35.** E. Pujol: *Els Tres Tambors*. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 1-4.



<p>V -Déu lo guar, el bon rei/ el Ruan Si em dareu la infanteta? -Bé em dir diràs tu, tambor, Quina hisenda és la teva? Ram, ram pataplam. Quina hisenda és la teva?</p>	<p>VI -La hisenda que jo tinc: la caixa i les manetes. -Ix-me d'aquí, tambor, abans no et faci perdre! Ram, ram pataplam. Abans no et faci perdre!</p>	<p>VII -No em fareu perdre vós, Ni vós em fareu perdre Que allà en el meu país En tinc gent que em defensa, ram, ram pataplam, en tinc gent que em defensa.</p>	<p>VIII -Bé em diràs tu, tambor, bé em diràs qui et defensa ? -Em defensa el rei franc Amb tota la/sa noblesa, ram, ram pataplam, amb tota la/sa noblesa.</p>
<p>IX -Bé em diràs tu, tambor, bé em diràs qui és ton peire? -Mon peire, gran senyor, és rei de l'Anglaterra, ram, ram pataplam, és rei de l'Anglaterra.</p>	<p>X -Vine, vine, tambor, ma filla serà teva. -No en sento grat de vós; tampoc no en sento d'ella, ram, ram pataplam, tampoc no en sento d'ella,</p>	<p>XI que allà en el meu país n'hi ha que són més belles. Més hermosa i gentil n'és la meva promesa, ram, ram pataplam, n'és la meva promesa.</p>	

Inmediatamente después aparece el segundo motivo, que es una marcha a dos notas armonizada con quintas disminuidas (*vide*: Ilustración 34):

**Ilustración 36. E. Pujol: *Els Tres Tambors*. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 11-15.**



El tercer motivo corresponde al tema de la canción tradicional y se presenta siempre con una entrada en anacrusa (*vide*: ilustración 34): primero en Re Mayor, luego en Fa Mayor y por último en La Mayor, esto es, cada vez una tercera más arriba, lo que hace al tema cada vez más presente y al mismo tiempo más dramático, aportando un cierto sentimiento de euforia y exaltación. Al colocar el motivo en diferentes registros: medio, grave y agudo —cada uno con un acompañamiento diferente—, renueva el interés por escuchar un tema ya conocido.

La aseveración de J. Riera sobre la bitonalidad de la obra, en un sentido estricto, es discutible. De inicio, la obra parece más bien buscar un efecto sobre la nota de la dominante en Re Mayor (La), creando un intervalo de quinta disminuida con el Mi bemol, lo que produce una sensación de inquietud o de misterio (*vide*: Ilustración 35). Las notas Mi bemol, Fa y Sol bemol del segundo motivo nos remiten a la tonalidad de Mi bemol menor. De hecho, la única nota extraña a la tonalidad ahí es el La natural, que suena percusivamente en quintas al comienzo de cada compás, ya que el Si natural puede leerse como Do bemol y el Re natural (becuadro) corresponde al séptimo grado de la escala menor armónica (*vide*: Ilustración 36). Hasta aquí el oyente, que no conoce la partitura, solo ha escuchado realmente una tonalidad apoyada rítmicamente con choques de segunda menor, Re y Mi bemol. La partitura por otra parte sugiere la posibilidad de dobles lecturas como si se tratara de un enigma o juego musical.

Otro aspecto que llama la atención inmediatamente es la aparición de los doce sonidos de la escala cromática en cada una de las presentaciones del tema de la canción. La presencia de los doce sonidos sería un resultado normal de un tratamiento bitonal como el que aparentemente plantea Pujol, con dos tonalidades inmediatas (Re Mayor y Mi bemol menor); sin embargo Pujol lo realiza rompiendo en ocasiones el movimiento diatónico de la tonalidad del motivo acompañante. Por ejemplo, en la primera exposición del tema en Re Mayor (*vide*: Ilustración 37), el motivo acompañante se presenta en Mi bemol menor (donde el Si natural equivale a un Do bemol). En el compás 23, aparecen Do y Re natural en el bajo, notas que no forman parte de la escala natural de Mi bemol menor. Arriba de ellas, formando intervalo de cuarta aumentada tenemos Fa sostenido y Sol sostenido, notas que pueden reescribirse como Sol bemol y La bemol, respectivamente. Un poco más adelante, en el segundo tiempo del compás 24, aparece un La natural, el cual tampoco puede explicarse dentro de la tonalidad de Mi bemol. Por último puede verse cómo al final de la presentación del tema, en el primer tiempo del compás 27, Pujol usa un Do sostenido en la voz superior, el séptimo grado en la escala de Re, nota que —aunque diatónica en Re Mayor— no aparece en el tema de la canción. Con ésta nota, se completa la aparición de los doce sonidos de la escala cromática.

**Ilustración 37. Pujol: *Els Tres tambors*. Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 20-27.**



Durante la segunda presentación del tema, en Fa Mayor (*vide*: Ilustración 38) la aparición de los doce sonidos ocurre en tan sólo cuatro compases, del 40 al 43, y al igual que en la ocasión anterior, se modifica el movimiento diatónico de la tonalidad superpuesta para permitir su aparición.



Ilustración 38. Pujol: *Els Tres Tambors*, Buenos Aires, Ricordi, 1955, cc. 39-47.



Esto que en principio puede verse como un accidente, está enmarcado en un contexto que puede volverlo significativo.

Ya se mencionó que Pujol dedicó los años de 1931 a 1933 casi exclusivamente a la composición musical. Los datos hallados, aunque fragmentarios permiten suponer que Pujol pasó buena parte de este tiempo en España y particularmente en Barcelona. Con M. Llobet sucede algo similar<sup>298</sup>. España vivía entonces un momento especialmente diverso, polémico y lleno de reivindicaciones políticas y culturales —a partir de la promulgación de la Segunda República—, donde las manifestaciones culturales adquieren especial relevancia. A mediados de octubre de 1931, Arnold Schoenberg<sup>299</sup> llega a Barcelona, siguiendo las indicaciones de sus médicos de alejarse de los fríos invernales de Berlín<sup>300</sup>. En Barcelona, Schoenberg hará amistad con los músicos catalanes más famosos, especialmente con Pau Casals; estrenará obras, compondrá y asistirá a los conciertos dirigidos por su discípulo Anton Webern<sup>301</sup>. Antes de regresar a Berlín en junio de 1932, verá nacer a su hija,

<sup>298</sup> De manera indirecta se cita una fuente que ubica a Llobet en Barcelona en este período: de acuerdo con José Rey de la Torre (\*1917), quien fuera uno de sus discípulos más apreciados, Llobet pasó la mayor parte de los años entre 1932 y 1934 en Barcelona, en un semi-retiro. *Vide*: PHILLIPS, Robert: *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire, and stature of the guitar in the twentieth century*. University of Miami, Tesis Doctoral, 2002, pp. 14-15. No se ha logrado localizar la fuente original.

<sup>299</sup> (\*1874; 1951). *Vide*: SCHOENBERG, Arnold: *Cartas* (STEIN, Erwin, Ed.). Madrid, Turner Música, 1987, pp. 166-178.

<sup>300</sup> Al parecer, esta no era la primera visita de Schoenberg a Barcelona. Ya en 1925 este personaje dirigió un concierto en el Palau de la Música donde se presentaron varias obras suyas. *Vide*: HOMS, Joaquim: *Robert Gerhard and his Music* (BOWEN, Meirion, Ed.). Sheffield, The Anglo-Catalan Society, 2000, p. 28. Una nota periodística confirma este evento aunque no menciona específicamente la presencia de Schoenberg. *Vide*: *La Vanguardia* (1925), jueves 30 de abril, p. 24.

<sup>301</sup> Anton Friedrich Wilhelm von Webern (\*1883; †1945). La presentación tuvo lugar en abril de 1932, según reporta el diario *La Vanguardia* (1932), 6 de abril, p. 14.

Nuria<sup>302</sup>. Toda esta actividad en la música de vanguardia fue promovida en buena medida por Robert Gerhard<sup>303</sup>, discípulo y amigo de Schoenberg y a su vez uno de los más importantes compositores españoles de vanguardia. El colofón a toda esta efervescencia lo dará la realización en Barcelona del Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (ISCM) de 1936, donde se estrenarán entre otras obras, fragmentos de *Wozzeck* y el Concierto para violín de Alban Berg<sup>304</sup>.

Sería absurdo suponer que estos eventos pasasen desapercibidos a M. Llobet o a E. Pujol, siempre inmersos en el ambiente artístico de su ciudad. De esta manera, la creación de *Els tres tambors*, viene a ser una respuesta sintética a todas estas impresiones recibidas. Con las reservas necesarias en virtud de la escasa información, se puede afirmar que esta inclusión velada pero completamente deliberada de los doce sonidos de la escala cromática son una referencia al dodecafonismo de Schoenberg, presente en Cataluña. El hecho de que esta obra solamente haya sido presentada —hasta donde se sabe— en una ocasión por el propio compositor, muestra simplemente que la recepción de obras basadas en lenguajes musicales diferentes a los tradicionales, ha sido siempre difícil.

Es evidente, sobre todo en la última presentación del tema —donde las dos voces superiores se mueven en sextas paralelas y el movimiento del bajo se apoya siempre en las notas La y Mi, tónica y dominante de La Mayor—, la intención de Pujol de mantener una sensación tonal entre las voces a pesar del uso de un cromatismo extremo (*vide*: Ilustración 39):

---

<sup>302</sup> Vide: HOMS, Joaquim: *Op. cit.*, p. 35.

<sup>303</sup> (\*1896; †1970). Vide: HOMS, Joaquim: *op. Cit.*, po. 19, 78.

<sup>304</sup> Alban Maria Johannes Berg (\*1885; †1935).

Ilustración 39. E. Pujol: *Els Tres Tambors*, cc. 59-71.

Los movimientos cromáticos responden en su mayoría a la conducción por grados conjuntos de las voces de acompañamiento y a la intención de mantener la estructura interválica del motivo de acompañamiento. Por ejemplo, a partir del compás 24, se inicia un movimiento cromático en la voz intermedia, Si bemol del primer tiempo, que desciende hasta llegar al Mi natural en el compás 27 (*vide*: Ilustración 37). Otro movimiento similar se puede ver en el compás 66 (*vide*: Ilustración 39), donde la voz intermedia presenta un Re sostenido que desciende cromáticamente hasta el Si natural del compás siguiente.

El análisis de esta obra se dificulta porque existen indicios de posibles errores en la partitura. Por ejemplo: en el primer tiempo del compás 43 (*vide*: Ilustración 40), la digitación del acorde sugiere que la nota superior es un La bemol, congruente con la tonalidad de Mi bemol Mayor o menor. Más adelante, en el compás 64, el Fa natural del primer tiempo, está digitado como si se tratara de un Fa sostenido, lo que en el contexto tendría más sentido, ya que está seguido por un Mi sostenido (*vide*: Ilustración 39).

Ilustración 40. E. Pujol: *Els Tres Tambors*, cc. 40-45.

Hay que destacar también el uso de escalas octotónicas en los puentes entre cada presentación del tema de la canción tradicional. A partir del segundo tiempo del compás 32, y hasta el comienzo del tema en Fa Mayor, Pujol utiliza las notas de la escala octotónica siguiente (*vide*: Ilustración 41, 42):

**Ilustración 41. Escala Octotónica desde Re.**



**Ilustración 42. Pujol: Els Tres Tambors, cc. 32-39.**



Al terminar la presentación del tema, en el compás 52, segundo tiempo, vuelve a aparecer un pasaje basado en la escala octotónica ya mencionada:

**Ilustración 43. E. Pujol: Els Tres Tambors, cc. 52-59.**



El último pasaje octotónico —basado como los dos anteriores en el motivo del segundo tambor— ocurre al final de la tercera presentación del tema, a partir del compás 72. En esta ocasión la escala octotónica está transportada un semitono arriba (*vide*: Ilustración 44, 45):

**Ilustración 44. Escala Octotónica desde Re sostenido.**



Ilustración 45. Pujol: Els Tres Tambors, cc. 72-79.



Pensar el desarrollo de la obra a partir de una escala octotónica es muy interesante y probablemente más apropiado que la explicación bitonal dada por J. Riera<sup>305</sup>. Sin duda, excepto las tres presentaciones del tema de la canción tradicional catalana, basadas claramente en la escala diatónica, casi todos los demás eventos pueden referirse estrictamente a una escala octotónica del tipo denominado por O. Messiaen “segundo modo” (*vide*: Ilustración 41). Así, los motivos del primer y del segundo tambor (*vide*: Ilustración 35, 36) presentan el intervalo de quinta disminuida, característico de la escala octotónica modelo. Durante la primera presentación del tema de la canción, éste se presenta acompañado por el motivo del segundo tambor en quintas disminuidas (o cuartas aumentadas) paralelas. La segunda presentación del tema, en Fa Mayor, se presenta en el registro grave, lo que la oscurece un poco y resalta el motivo acompañante, escrito vagamente en Sol menor y donde destacan los acordes aumentados, frecuentemente en movimiento paralelo, como puede verse claramente en el compás 44 (*vide*: Ilustración 40, arriba). La tercera presentación de la canción ocurre después de un denso pasaje octotónico — que anuncia el momento culminante de la obra— construido con acordes de quintas disminuidas. Este pasaje termina claramente en un acorde de dominante en la tonalidad de La Mayor, esto es, sobre Mi séptima<sup>306</sup>. Esta

<sup>305</sup> O. Messiaen (\*1908; †1992). Fue profesor en la *École Normale de Musique* al igual que lo fue E. Pujol. Aunque no se ha encontrado ninguna documentación que lo confirme, es posible al menos que Pujol conociera los trabajos teóricos y las composiciones de Messiaen. *Vide*: GRIFFITHS, Paul: “Messiaen, Olivier”, en: *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 16, pp. 491-504. También *vide*: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 79.

<sup>306</sup> En este lugar se encuentra otro error probable de la partitura: en el compás 59, segundo tiempo: el acorde de Mi séptima lleva un bemol precediendo a la nota Mi; sin embargo, el Mi

última presentación es la más aguda, la más luminosa por la disposición abierta de los acordes y la más tonal; Pujol abandona todo intento de escritura bitonal y maneja las disonancias como notas de paso o como efectos tímbricos o percusivos derivados del motivo del segundo tambor. Esta parte concluye con una presentación completa de la escala octotónica, en octavas y quintas disminuidas, sobre el motivo del segundo tambor.

La coda de la pieza está formada con fragmentos de los tres motivos presentados en el mismo orden, pero separados por pausas de duración creciente —sugiriendo quizás una consulta entre los tres tambores— y una disminución progresiva del volumen, que sugiere el alejamiento. El fragmento final del motivo del tercer tambor, se presenta, por última vez, en armónicos, lo que crea una sensación de distancia, de reflexión, o de ambas. La pieza termina con dos golpes finales del segundo tambor y luego de una larga pausa, un único armónico sobre la nota La.

El tratamiento musical que hace Pujol de la canción catalana muestra la intención de seguir con la música el espíritu de lo que dice el texto. Así la selección que hace de las notas de la escala octotónica para sugerir dos escalas diatónicas, le permiten crear en las primeras presentaciones la sensación de oposición, de conflicto, de indefinición. Este carácter se agudiza sucesivamente para resolverse en el momento culminante sobre un brillante La Mayor con el que se presenta el tema de la canción por última vez, señalando con ello el triunfo del pequeño tambor y la conquista de su amor. Sin embargo, la reflexión y el consejo de los otros, revelan que sólo le quieren por su hacienda, y no por sí mismo: entonces, decide alejarse.

En conclusión, aunque puede observarse la intención de oponer una tonalidad a otra en una escritura bitonal, también puede observarse la resistencia a abandonar el tratamiento tonal del conjunto, lo que obliga a modificar constantemente las voces secundarias para mantener la sonoridad

---

natural que sigue no lleva el respectivo becuadro, siendo claramente la primera nota del tema de la canción en La Mayor.

general flotando siempre sobre un centro tonal perceptible<sup>307</sup>. La presencia de pasajes contruidos a partir de una escala octotónica refuerzan la idea de un solo centro tonal y de una construcción que alterna entre la escritura bitonal libre y la construcción sobre un modelo octotónico preciso, idéntico al denominado segundo modo por O. Messiaen.

## Aquelarre

Otra adaptación interesante de una canción tradicional catalana la encontramos en *Aquelarre*<sup>308</sup>, donde utiliza como tema la canción *Plou i fa sol*<sup>309</sup>.

Ilustración 46. E. Pujol: *Aquelarre*. París, Eschig, 1969, cc. 50-57.

Esta obra fue compuesta en algún momento cercano a 1969, entre la publicación del tercero y el cuarto libro de su *Escuela Razonada de la Guitarra*, por lo que cabe la posibilidad de que haya sido concebida en un principio como parte de este gran cuerpo didáctico. Además es un homenaje a Niccolò

<sup>307</sup> Este “centro tonal” es propio del folclore y la música popular o de tradición oral. Pujol retoma con esto la tendencia iniciada por F. Pedrell, paralela a la de B. Bartók, Z. Kodály y muchos otros, en el sentido de reivindicar las raíces de la música, en cierto modo nacionalista, a partir del canto popular.

<sup>308</sup> París, Éditions Max Eschig, M. E. 7899, 1969. Cfr.: HERNANDEZ RAMIREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, Catálogo, núm. 005, pp. 14-15.

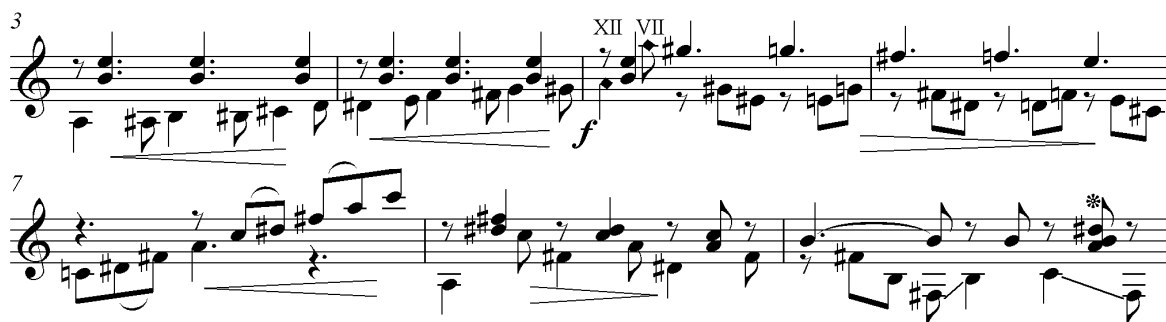
<sup>309</sup> Vide: MAIDEU, Joaquim: *Llibre de Cançons - Crestomatia de Cançons Tradicionals Catalanes*. Vic, EUMO, 1992, p. 25. El texto es una rima infantil, lúdica y simple:

Plou i fa sol, les bruixes es pentinen;  
 plou i fa sol, les bruixes porten dol.  
 Plou i fa sol, les bruixes es pentinen;  
 plou i fa sol, les bruixes fan un ou.

(En castellano: Llueve y hace sol, las brujas se peinan; llueve y hace sol, las brujas van de luto. Llueve y hace sol, las brujas se peinan, llueve y hace sol, las brujas ponen un huevo).

Paganini<sup>310</sup>, compositor y célebre virtuoso del violín y de la guitarra. En este contexto la obra está construida con elementos de virtuosismo como escalas cromáticas, arpeggios ascendentes y descendentes combinados con ligados, todo esto en movimiento rápido. Es una obra alejada del espíritu experimental de *Els tres tambors*, que sin embargo muestra una gran madurez en la comprensión de los recursos técnicos del instrumento y sus posibilidades expresivas. El título alude probablemente al legendario pacto de Paganini con el diablo y Pujol lo expresa musicalmente con ironía en un tema basado en la escala cromática de La menor, con la aparición frecuente del “tritonos” o “diabolus in musica”. Su aire de *Tarantella*, el movimiento por grados conjunto cromáticos y su carácter burlón asemejan el tratamiento general de esta pieza a la *Ronde du Sabbat*, del quinto movimiento de la *Symphonie Fantastique*, Opus 14, de Hécctor Berlioz, quien también dedicara una obra a Paganini<sup>311</sup>.

Ilustración 47. E. Pujol: *Aquelarre*. París, Eschig, 1969, cc. 3-9.



El tema de *Plou i fa sol* (vide: Ilustración 46) aparece como punto culminante después de cuarenta y nueve compases de elaboración y se repite deformado por medio de un fragmento cromático descendente (vide: Ilustración 48):

<sup>310</sup> (\*1782; †1840). Normalmente se desconoce la faceta de guitarrista de Paganini. Había empezado a estudiar música con una mandolina, a los 5 años, con su padre. Aprendió a tocar la guitarra cuando tenía poco más de 14 años —hacia 1796, en Génova. En 1801 escribió más de una veintena de composiciones para diversas combinaciones de guitarra y otros instrumentos. Como Pujol, compuso unas 200 obras con participación de guitarra, entre ellas, doce sonatas. Vide: NEILL, Edward: “Paganini, Nicolò”, en *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 18, 887-894.

<sup>311</sup> *Harold en Italie*. Vide: *Ibidem*.



Ilustración 48. E. Pujol: Aquelarre, cc. 58-64.



A partir de este momento, la obra concluye con una coda de quince compases que está desarrollada sobre un fragmento del motivo inicial.

### El Cant dels Ocells

Finalmente, las adaptaciones de *El cant dels Ocells*<sup>312</sup>, son un trabajo más convencional que Pujol utiliza como estudios en su ya citado método. Al parecer, el estudio XLV, dedicado a la práctica del trémolo, se deriva del LI, que Pujol define como un estudio de “expresión”<sup>313</sup>:

<sup>312</sup> Esta pieza, es de origen desconocido pero en todo caso, muy antiguo. Pese a su temática asociada a la Natividad de Jesucristo, se ha convertido, gracias al compositor, violonchelista y director de orquesta catalán Pau Casals (\*1876; †1973), en un verdadero símbolo auditivo social, como canto a la paz. El texto puede encontrarse en muchos sitios de Internet con pocas variaciones:

I Al veure despuntar lo major lluminar en la nit més ditxosa, els aucellets, cantant, a festejar-lo van amb sa veu melindrosa.	II L'àliga imperial pels aires va voltant, cantant amb melodia, dient: “Jesús és nat per treure'ns de pecat i dar-nos l'alegria”.	III L'estiverola No és hivern ni és estiu, sinó que és perquè ha nat una flor que pertot dóna olor, en el cel i la terra	IV Respon-li lo pardal: “Esta nit és Nadal, és nit de gran contentó”. El verdum i el lluer diuen, cantant també: “Oh, que alegria sento!”
V Cantava el passarell: “Oh, que formós i que bell és l'Infant de Maria!”. I lo alegre tord: “Vençuda n'és la mort, ja neix la Vida mia”.	VI Cantava el rossinyol: “Hermós és com un sol, brillant com una estrella”. La cotxa i lo bitxac festegen el manyac i sa Mare donzella.	VII La garsa, griva i gaig diuen: “Ja ve lo maig”. Respon la cedenera: “Tot arbre reverdeix tota planta floreix com si tot fos primavera”.	

Apunto el siguiente como referencia: <http://ca.musikazblai.com/popular/el-cant-dels-ocells/> [accesado el 08/01/2010].

<sup>313</sup> Vide: PUJOL, Emilio: *Escuela razonada de la Guitarra, libro Cuarto*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, p. 175.

**Ilustración 49. *El cant dels Ocells*, versión de Pau Casals (\*1876; †1973).**



La música de esta canción es característicamente modal y en ella pueden encontrarse referencias claras a la “escala andaluza” que a su vez, es una elaboración del modo frigio<sup>314</sup>:

**Ilustración 50. Escala Andaluza desde Si.**



Esta elaboración consiste en la alteración ascendente del tercer grado — en este caso la nota Re— sobre ciertos pasajes cadenciales—, creando un intervalo de segunda aumentada<sup>315</sup>. Esta práctica puede escucharse todavía en casi toda la música del Sur de España que se conoce generalmente como “flamenco”. Pujol transporta la canción a Re menor para poder utilizar la sexta cuerda afinada en Re, dándole así mayor profundidad a la melodía cuando aparece en el registro grave y mayor separación entre las voces de la armonía. De esta manera, la melodía de la canción en los dos estudios se construye a partir de la escala andaluza siguiente:

<sup>314</sup> Tercer modo de acuerdo con la teoría musical de la Edad Media. Aunque en este periodo también se utilizaron las denominaciones griegas de los modos, como es bien sabido, esta denominación no se correspondía, en la práctica, con las expuestas por los teóricos griegos. *Vide:* GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor: *A History of Western Music* (fourth Edition). New York, W. W. Norton & Company, 1988, pp. 15, 76-77.

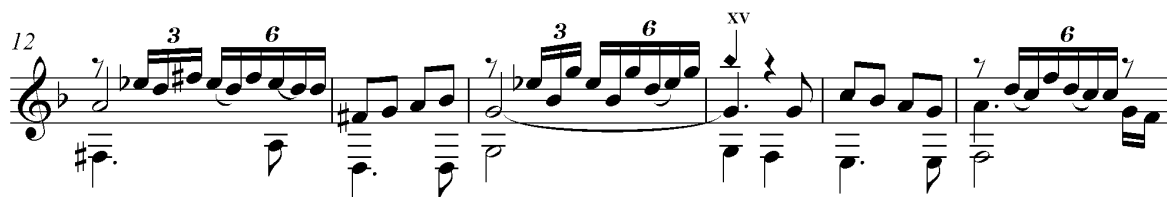
<sup>315</sup> *Vide:* CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: “Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española”, en *Revista de Folklore*, 1a/6 (1981), pp. 3-10.

**Ilustración 51. Escala Andaluza desde La.**



Un rasgo distintivo de la versión de Pujol, es la armonización utilizada en el compás 14, del estudio XLV, y en los compases 14 y 24, del estudio LI, que remite nuevamente a la utilización de la “escala andaluza” (*vide*: Ilustración 52, 54).

**Ilustración 52. E. Pujol: *Estudio LI*. Buenos Aires, Ricordi, 1971, cc. 12-17.**



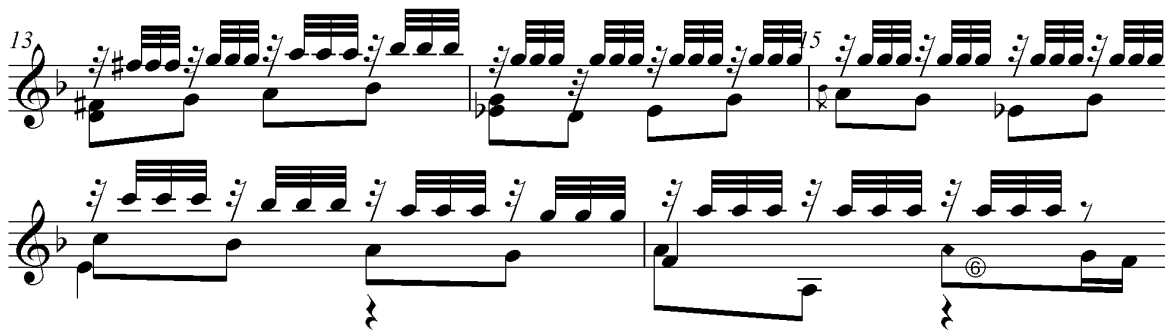
Las referencias a esta escala son frecuentes en la música de Pujol. En el caso del *Cant dels Ocells*, la tercera frase (*vide*: Ilustración 52, compás 13) introduce una alteración ascendente, Fa sostenido, que Pujol aprovecha para presentar un grupo de notas diferentes —la misma escala andaluza, o modo frigio con alteración del tercer grado— pero comenzando desde la nota Re:

**Ilustración 53. Escala andaluza desde Re.**



Armónicamente, lo que correspondería a un acorde de Sol menor, se convierte en Mi bemol Mayor y este pequeño cambio proporciona una sensación de luminosidad, de ascensión, dada por la sustitución de un acorde menor por otro mayor (*vide*: Ilustración 52, 53,54):

Ilustración 54. Pujol: *Estudio XLV*. Buenos Aires, Ricordi, 1971, cc. 13-17.



Es importante hacer notar cómo la música de estos estudios logra, de manera diferente, interpretar el espíritu del texto de la canción a través de recursos técnicos y musicales propios de la guitarra. Pujol realiza una verdadera “investigación expresiva”, buscando los recursos que expresen su particular lectura, tanto del texto como de la música y las ideas y emociones que estos do elementos despiertan.

En el estudio LI, el recurso principal es acompañar a la melodía con una serie de ornamentos con frecuentes choques de segunda y lo que en guitarra se denomina, “campanelas”. Estos motivos recuerdan de manera estilizada el canto de los pájaros<sup>316</sup>. Pujol requiere expresamente que la melodía esté situada siempre sobre las cuerdas graves de la guitarra, lo que resalta su carácter “patético”. El estudio XLV, está dedicado a la práctica del trémolo, recurso que consiste en “la prolongación de una nota melódica mediante la repetición rápida de la misma por los dedos anular, medio e índice”<sup>317</sup>. Según Pujol, este recurso realizado sin uñas resulta de una “suavidad eólica”<sup>318</sup> y nos remite al aleteo —en el sentido de movimiento rápido de aire realizado con las alas— de las aves. De esta manera, la melodía “flota” sobre las notas del

<sup>316</sup> Una campanela es la “Particularidad armónica de la guitarra que consiste en pulsar al aire una o dos cuerdas cuyos sonidos forman parte de un acorde”. Vide: PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro Cuarto*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, p. 137. Otra definición más apropiada provendría del teórico musical aragonés del siglo XVII Gaspar Sanz, quien utilizó el término, probablemente por primera vez, para referirse al efecto creado al tocar un grupo de notas consecutivas de una escala sobre diferentes cuerdas, de tal modo que los sonidos se solapan momentáneamente. Vide: KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar in Spain and the New World*. Pacific, Mel Bay Publications, 2006, p. 19.

<sup>317</sup> Vide: PUJOL, Emilio: *op. cit.*, p. 99.

<sup>318</sup> *Ibidem*.

acompañamiento, el cual, por momentos, se mueve por octavas reforzando los pasajes más expresivos.

La preferencia de las obras de pequeño formato: canciones, romanzas, bagatelas, preludios, estudios y los diferentes tipos de danzas, son un rasgo notable en la producción de Pujol y puede verse que esta característica se aplica por igual a Tárrega y a sus discípulos. Una revisión rápida en cualquier archivo de partituras de guitarra, nos permitiría observar que las formas grandes como sonatas o temas con variaciones, se ubican temporalmente antes o después de la segunda mitad del siglo XIX, y que este tipo de música “de salón” —en lo que al repertorio de la guitarra clásica se refiere— es un rasgo que apunta hacia un “post-romanticismo” que se extiende desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX.

## ***Los Estudios y ejercicios***

Una revisión rápida de los títulos de sus obras hace evidente la preponderancia de las obras didácticas, llegando a ciento treinta y cuatro, entre estudios y ejercicios, la mayor parte de los cuales fueron incluidos en el método ya mencionado<sup>319</sup>. La creación de este *corpus* para el aprendizaje de la guitarra es un proyecto que Pujol comienza a desarrollar desde la década de 1920, cuando compone uno de sus primeros estudios: *Ondinas*<sup>320</sup>. La obra está fechada en 1921; sin embargo, fue publicada alrededor de 1930 y subtitulada como Estudio número 7. De acuerdo con esto, habría otros seis estudios compuestos previamente, tres de los cuales fueron publicados en París por Max Eschig el año de 1931, con números de plancha consecutivos: 2186, 2187 y 2188<sup>321</sup>. Además, este mismo año, la misma editora publica la primera parte de sus *Exercices en forme d'études*, colección de seis estudios cuya unidad de

---

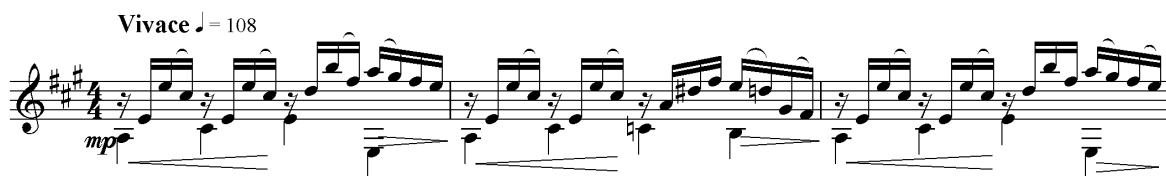
<sup>319</sup> La *Escuela Razonada de la Guitarra*, publicada en Argentina por Romero y Fernández (libros I y II) en 1934 y 1935; y posteriormente por Ricordi (libros III y IV) en 1954 y 1971.

<sup>320</sup> Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 170, p. 88.

<sup>321</sup> *Ibidem*, núm. 153-155, pp. 78-79.

estilo sugiere una datación muy cercana<sup>322</sup>. Hay que hacer notar nuevamente, la cualidad de Pujol para “pintar” con música el espíritu del texto, o, en este caso, el título de la obra. Mediante un uso ingenioso de arpeggios ascendentes y descendentes, ligados, y dinámica, sugiere el movimiento cíclico de las olas o de las corrientes de agua. Esto puede apreciarse incluso de manera visual sobre la partitura:

**Ilustración 55. E. Pujol: *Ondinas*. Buenos Aires, Ricordi, 1936, cc. 1-3.**



Pocos años después, la idea tomará la forma de un método completo de guitarra en varios volúmenes, como lo menciona el propio Pujol:

«Concebí la obra en cinco libros en 1923. Propúseme condensar en ella, el resumen de lo mejor que aprendí de mis maestros, de eminentes artistas y de públicos exigentes, al que puedo añadir hoy, la experiencia de muchos cursos dados en España, Francia, Italia, Inglaterra y Portugal»<sup>323</sup>.

Para 1935, fecha de la aparición del segundo libro de la *Escuela Razonada*, Pujol habría compuesto por lo menos cincuenta obras didácticas, sin contar con aquellas publicadas por separado entre 1929 y 1931<sup>324</sup>.

La obra didáctica de Pujol, sobresale en su producción compositiva del mismo modo que su calidad como maestro destaca en su fructífera vida. Sus estudios constituyen no sólo la mayor parte de sus composiciones, sino también el género donde mejor despliega su creatividad y demuestra su dominio del oficio. La comparación con otros guitarristas compositores, como Dionisio

<sup>322</sup> Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, catálogo, núm. 156-157, pp. 80-81.

<sup>323</sup> PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra*, Libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971, p. 7.

<sup>324</sup> Aunque el segundo libro aparece en 1935, fue entregado a la editora junto con el primero en el año de 1933. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 72-78.

Aguado o Fernando Sor es inevitable y ya ha sido mencionada<sup>325</sup>. Cabe recordar que uno de los maestros de Pujol en Madrid, Agustín Campo<sup>326</sup>, fue discípulo directo de Dionisio Aguado, lo que hace muy probable encontrar una influencia directa en su obra didáctica<sup>327</sup>. Como ejemplo rápido, puede compararse el Ejercicio 25, de la *Escuela Razonada de la Guitarra*<sup>328</sup>, con una de las lecciones del método para guitarra de Aguado<sup>329</sup>:

**Ilustración 56. E. Pujol: *Ejercicio 25*. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-5.**



**Ilustración 57. D. Aguado: *Nuevo Método para Guitarra*. París, Schonemberger, 1846, secc. II, Ejercicio 2, cc. 1-6.**



Ambos ejercicios están dispuestos en una tonalidad que permite el uso de posiciones simples para los principiantes. El principio técnico es el mismo: el uso del pulgar como generador de la línea melódica, en oposición a los dedos índice y medio que soportan el acompañamiento. La alternancia entre el pulgar y uno o más de los otros dedos, es un recurso apenas algo más difícil que el uso individual de cada dedo. Aguado y Pujol coinciden utilizando este recurso

<sup>325</sup> OPHEE, Matanya: *A Brief History of Spanish Guitar Methods*. Conferencia leída en el Festival Internacional de Guitarra de Cuernavaca en 1998. Existe una versión en internet del texto: <http://www.guitarandluteissues.com/methods/methods.htm#Comment> [acceso: 23/11/2009].

<sup>326</sup> Ignacio Agustín Campo y Castro (\*Madrid, 1834; †? [1870p]). Vide: CASARES RODICIO, Emilio: "Campo y Castro, Ignacio Agustín", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. 2, p. 980.

<sup>327</sup> Pujol contaba en su biblioteca con ejemplares de los métodos de Aguado y de Sor que fueron donados después de su muerte al Museo de la Música de Barcelona. Durante mi estancia en Barcelona intenté revisar estos libros buscando evidencias de los trabajos de Pujol en ellos. Desgraciadamente, este legado se encontraba almacenado en bodegas a la espera de una ubicación definitiva.

<sup>328</sup> PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra Libro Segundo*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1935, p. 46.

<sup>329</sup> AGUADO, Dionisio: *Nuevo Método para guitarra*. París, Ed. Schonemberger, 1846, p. 56.

en sus primeros estudios, aunque en el caso de Aguado el uso consecutivo de los dedos pulgar, índice y medio añaden un poco más de dificultad, pues requieren mayor coordinación.

En esta etapa inicial, se advierte una diferencia fundamental entre la concepción de Aguado, a principios del siglo XIX y la concepción de Pujol, a principios del siglo XX, sobre la técnica de la guitarra: la pulsación de una misma cuerda o de dos cuerdas inmediatas, con los dedos índice y medio, o medio y anular —en estricta alternancia—, como base para el desarrollo de la técnica<sup>330</sup>. Puede verse a lo largo del libro segundo de la *Escuela Razonada de la Guitarra*<sup>331</sup>, así como en las obras de otros autores del siglo XX, el énfasis en el trabajo de alternancia estricta de estos dedos, hasta el grado de que la práctica de este movimiento sea el principio del aprendizaje sobre el instrumento<sup>332</sup>.

Aguado en cambio, no considera esta práctica prioritaria y se enfoca, en el inicio de su método, al entrenamiento del dedo pulgar<sup>333</sup>. Esta diferencia de acercamiento tiene el efecto de requerir un cuerpo didáctico apropiado, lo que se refleja en la obra de Pujol mediante estudios como el primero del libro segundo, y otros, que enfatizan el mencionado procedimiento (*vide*: Ilustración 58). Esta práctica también refleja una concepción histórica de la guitarra española del siglo XIX y una práctica vigente todavía a principios del siglo XX, con un repertorio lleno de pasajes de “bravura” o virtuosismo y líneas melódicas

---

<sup>330</sup> Hay que añadir a esto el uso intensivo de la pulsación “apoyada” o “apoyando” (en inglés: “rest stroke”), que consiste en terminar el movimiento de cada dedo que pulsa en la cuerda inmediata superior. Cfr. PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro I*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, pp. 81-82.

<sup>331</sup> PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro I*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 19 y siguientes.

<sup>332</sup> Por ejemplo, Julio Salvador Sagreras Ramírez (\*1879; †1942), hijo del notable guitarrista Gaspar Sagreras, y probablemente el maestro de guitarra más célebre de Latinoamérica. Julio Sagreras es autor de una serie de obras didácticas llamadas *Lecciones de guitarra*, en seis volúmenes, publicados en Buenos Aires por la casa Ricordi a partir de la década de 1920 con innumerables reediciones. Es interesante notar que el prólogo para las *Primeras Lecciones de Guitarra*, está fechado en junio de 1922 —doce años antes de que se publicara la *Escuela Razonada de la Guitarra*— y que en esta obra Sagreras cita un comentario de Miguel Llobet, en el sentido de que la primera práctica que éste enseñaba a sus estudiantes era tocar las cuerdas de la guitarra “al aire” (sueltas), repetidas veces. Cfr.: SAGRERAS, Julio: *Le Prime Lezioni di Chitarra*. Ancona, Berben, 1967.

<sup>333</sup> AGUADO, Dionisio: *Nuevo Método para guitarra*. París, Schönewald, 1846, p. 11.



que debían destacarse y hasta exagerarse para darles una expresión de mayor intensidad. Seguramente por esta razón, la pulsación “apoyada” llegó a ser identificada como uno de los principios fundamentales de la “escuela de Tárrega”<sup>334</sup>.

**Ilustración 58. E. Pujol: *Estudio 1*. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4.**

**Allegretto**



Ya otros autores —contemporáneos de Aguado— se oponían a esta concepción virtuosística de la guitarra. Los estudios de Fernando Sor constituyen una muestra paradigmática de un enfoque en el que la conducción de dos, tres y hasta cuatro voces simultáneas, en una escritura polifónica, generan la obra musical y sus dificultades técnicas<sup>335</sup>:

**Ilustración 59. F. Sor: *Estudio opus 6 núm. 8*. Londres, Milhouse, 1815, cc. 1-8.**

**Andantino**



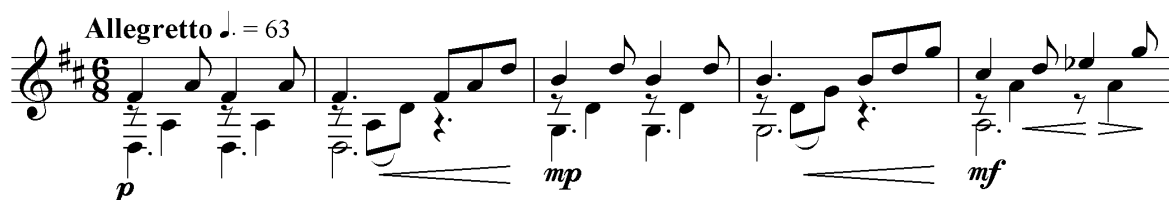
Las composiciones didácticas de Pujol están a medio camino entre estas dos actitudes: sin abandonar los preceptos de la escuela de Tárrega, Pujol busca en sus composiciones no solamente la práctica de una o varias técnicas de ejecución, como corresponde a un *estudio*, sino también un equilibrio de la forma y un carácter o estilo homogéneo y claramente perceptible.

<sup>334</sup> Véase: GIMENO GARCÍA, Julio: “La escuela Tárrega según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol”, en *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba, Festival de la Guitarra de Córdoba-Ediciones de la Posada, 2003, pp. 109-130.

<sup>335</sup> La obra didáctica de Sor, aparte de su método, rebasa el centenar de composiciones. En este trabajo se mencionan sólo algunos estudios como ejemplo. *Vide*: SOR, Fernando: *Studio for the Spanish Guitar*. Londres, W. Millhouse, 1815.

En el estudio xx<sup>336</sup>, por ejemplo, se desarrolla la práctica de los dedos medio, índice y anular en alternancia sobre cuerdas diferentes. Al mismo tiempo se combina esta práctica con arpeggios sobre una misma posición de mano izquierda con la utilización de algunas notas ligadas:

**Ilustración 60. E. Pujol: *Estudio 20*, Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 1-5.**



En la “leçon” Opus 31 núm. 24<sup>337</sup>, F. Sor desarrolla una práctica parecida; sin embargo, supedita su construcción al movimiento armónico y a la conducción melódica de la voz superior<sup>338</sup>:

**Ilustración 61. F. Sor: *Vingt Quatre Leçons Progressives pour la Guitare, Opus 31*. París, Meissonnier, 1828, núm. 24, cc. 1-7.**



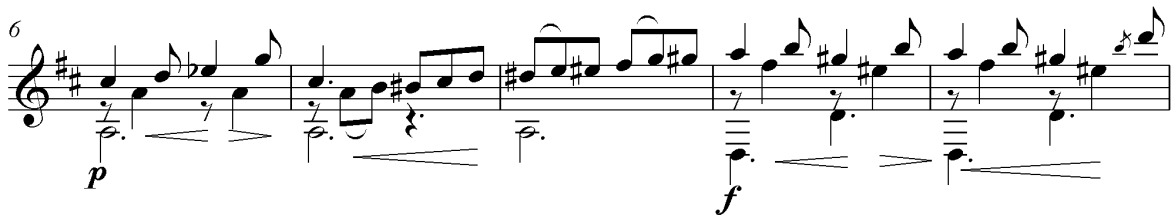
En ambos casos hay un planteamiento formal simétrico, pero Pujol centra su atención en practicar el paso de un movimiento como el del compás 1 al arpeggio siguiente (*vide*: Ilustración 60), o como sucede más adelante, a una escala cromática (*vide*: Ilustración 62):

<sup>336</sup> Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, Catálogo, núm. 103, p. 55.

<sup>337</sup> SOR, Fernando: *Vingt Quatre Leçons Progressives pour la Guitare, Opus 31*. París, A. Meissonnier, 1828.

<sup>338</sup> Para facilitar la comparación, he transportado el estudio un tono abajo de la tonalidad original.

**Ilustración 62. E. Pujol: *Estudio 20*. Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 6-10.**



En este ejemplo se aprecia también el uso de un lenguaje armónico más moderno con el uso frecuente de acordes disminuidos y la utilización hacia el final de la obra de una escala de tonos completos que proporciona una sensación momentánea de indefinición tonal y muestra la adaptabilidad del autor a diferentes lenguajes armónicos (*vide*: Ilustración 63):

**Ilustración 63. E. Pujol: *Estudio 20*. Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 25-29.**



La dificultad de ejecución de las obras de Pujol, aunque alta, no se compara con los estudios más difíciles de Dionisio Aguado como puede verse en el siguiente ejemplo<sup>339</sup>:

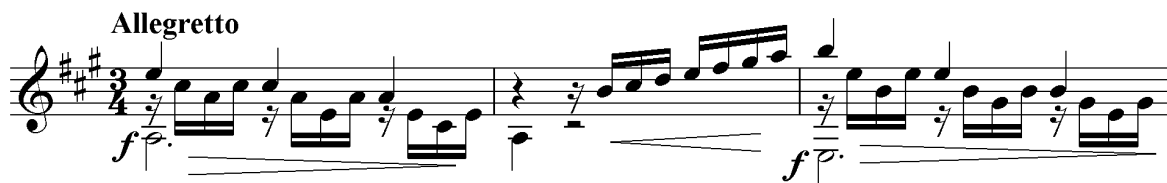
**Ilustración 64. D. Aguado: *Estudio 27*, *Nuevo Método para Guitarra*. París, Schönewald, 1846, cc. 1-6.**



<sup>339</sup> Hay casi un siglo de diferencia entre ambos autores y lo mismo puede decirse en comparación con F. Sor.

Sin embargo, comparte con su antecesor madrileño, la búsqueda de un dominio profundo de las técnicas más difíciles y de todas sus combinaciones a través de la práctica progresiva.

**Ilustración 65. E. Pujol: *Estudio 26*. Buenos Aires, Ricordi, 1954, cc. 1-3.**



En el estudio xxvi (vide: Ilustración 65), Se combina la práctica de arpeggios y escalas y el cambio entre ambas técnicas en un movimiento rápido. Este tipo de práctica aparecía también a menudo en la obra didáctica de Aguado desde su primera “colección de estudios” de 1820<sup>340</sup>:

**Ilustración 66. D. Aguado: *Estudio 39*, *Nuevo Método para Guitarra*. París, Schönewaldt, 1846, cc.**

1-2.



Sor evita explícitamente el uso de escalas y otros pasajes de puro virtuosismo que no tuvieran un papel temático en la obra, y refiere al estudioso a las obras de Aguado para revisar este tema<sup>341</sup>. Esta postura, extensamente defendida en su método de 1830, separa a Sor de sus coetáneos y hace que en la actualidad, la obra de Sor destaque como un caso aparte dentro de la historia

<sup>340</sup> AGUADO, Dionisio: *Colección de estudios para Guitarra*. Madrid, Bartolomé Wirmbs, 1820, p. 39.

<sup>341</sup> Vide: CLARK, Walter Aaron: “Fernando Sor’s Guitar Studies, Lessons and Exercises opus 6, 29, 31 and 35, and the London Pianoforte School”, en *Estudios sobre Fernando Sor* (Luis Gásser, ed.). Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, pp. 359-372. He aquí el texto al que se refiere: «Si le lecteur désire apprendre à détacher avec vitesse les notes d’un trait d’exécution, je ne puis mieux a faire que de le renvoyer à la Méthode de M. Aguado qui, excellent dans ce genre d’exécution, est dans le cas d’établir les règles les plus réfléchies et les mieux calculées là dessus». Vide: SOR, Fernando: *Méthode pour la Guitare*. Bonn, Simrock, 1830, p. 26.

de la guitarra. Ya en el texto mencionado, Sor plantea con crudeza la situación de los guitarristas —situación que perduró hasta bien entrado el siglo xx—, cuando se refiere al maestro de D. Aguado:

« [...] Il brillait dans un temps où l'on ne exigeait de la guitare que des passages d'agilité où l'on ne visait qu'à étonner et éblouir; un guitariste alors était étranger à tout autre musique qu'à celle de la guitare; il ne voulait pas même de entendre d'autre; il appelait le *quatuor* musique d'église... »<sup>342</sup>.

Sin olvidar el hecho de que Pujol y Aguado no eran compositores profesionales —no al menos de la manera que esto se entiende actualmente—, y salvando las lógicas distancias temporales existentes entre ambos, es un hecho también que en la práctica, los guitarristas, hasta bien entrado el siglo xx, fueron los principales contribuyentes al repertorio del instrumento. Sus obras, por tanto, reflejan ante todo el gusto imperante y los recursos técnicos y expresivos que se practicaban en una determinada época y lugar. Dado que la mayor parte de la obra compositiva de Pujol está dedicada al aprendizaje, es posible plantear que, de manera general, durante la primera mitad del siglo xx, había una preocupación por desarrollar un cuerpo didáctico, que resumiera las prácticas tradicionales y modernas de una manera formal, progresiva y, en el caso de Pujol, tratando de lograr en todo momento un producto musical emotivo y bello.

### ***Permanencia de la obra de Pujol***

---

<sup>342</sup> Vide: SOR, Fernando: *Op. cit.*, p. 17: "Él [Miguel García] brillaba en un tiempo en el que no se exigía de la guitarra más que pasajes de agilidad con los que sólo se pretendía sorprender y deslumbrar; un guitarrista de entonces era extraño a toda música diferente de aquella para guitarra; igualmente, no deseaba escuchar ninguna otra; llamaba al cuarteto [de cuerdas] música de iglesia" [la traducción libre es mía].



**Ilustración 67. E. Pujol, década de 1960. Archivo Pujol-Robert.**

Durante sus primeros años como guitarrista, Pujol es el principal promotor de sus composiciones, estrenando e incluyendo sus composiciones frecuentemente en sus programas. La tabla 13, a continuación, muestra estos estrenos. Como sucede frecuentemente, algunas obras fueron programadas bajo títulos diferentes:

**Tabla 13. E. Pujol: Estrenos de obras originales.**

Fecha	Lugar / [Efeméride]	Obra
03/04/1913	Lleida: Círculo mercantil e industrial	<i>Canción de Cuna</i>
17/01/1917	Barcelona: Sala Mozart	<i>Capvespre</i> (bocet) <sup>343</sup>

<sup>343</sup> Véase: *Revista Musical Catalana*, XIV/157 (enero 1917), pp. 43-45: El segundo artículo cita el programa completo de los dos conciertos. Se menciona una *Cançó de Bressol*, que corresponde seguramente a *Canción de Cuna*; *Capvespre* corresponde seguramente a

08/06/1918	Barcelona: Orfeo Gracienc	<i>Vals Íntim</i>
23/02/1920	Barcelona: Sala Mozart	<i>Impromptu y Estudi</i>
09/05/1920	San Sebastián: Hotel María Cristina	<i>Fantasia libre sobre motivos cubanos</i> <sup>344</sup>
27/01/1924	París: Salle des agriculteurs	<i>Tango</i>
03/05/1925	París: Salle des agriculteurs	<i>Tonadilla</i>
07/05/1925	Bruselas: Salle L'Union Coloniale	<i>Sevilla</i>
25/12/1925	Vic: Teatre Vigatà, Associació de Música de Vic	<i>Dança</i> <sup>345</sup>
22/01/1926	Barcelona: Sala Parés	<i>Danza en La y Danza en Re</i> <sup>346</sup>
26/10/1926	Munich: Bayerische Konzert-Zentrale	<i>Suite Española: Danza Gaditana, Guajira y Sevilla (Evocation)</i> <sup>347</sup>
21/02/1934	Barcelona: Sala Mozart	<i>Els tres tambors</i> (Harmonització per a guitarra)
23/08/1942	Caldetas (Barcelona): Casino Colón	<i>Coral</i> (estudio) y <i>Homenaje a Scarlatti</i>
21/11/1943	Barcelona: Casal del Metge	<i>Estudio en Si menor</i>
16/09/1946	Granadella: [Fiesta Mayor]	<i>Cubana</i>
20/11/1952	Villareal de los Infantes (Castellón): [Primer centenario del nacimiento de Tárrega]	<i>Homenaje a Tárrega</i> <sup>348</sup>

Al mismo tiempo, otros guitarristas también han incluido en sus programas obras de Pujol. De manera cronológica, se menciona a Rosa Rodés y Francisco Alfonso<sup>349</sup>, Ida Presti, Alberto Ponce, Narciso Yepes, Juliam Bream, Pepe Romero, y varios más<sup>350</sup>. En alguna ocasión A. Segovia manifestó también su interés por este repertorio, como lo demuestran algunas cartas halladas en el archivo Pujol-Robert, aunque no se tiene noticia de que haya

---

*Crepúsculo*. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *op. cit.*, Catálogo, núm. 014, 020, pp. 19, 22.

<sup>344</sup> Corresponde a *Guajira*. También presentada en concierto como *Guajiras Gitanas*. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *op. cit.*, Catálogo, Núm. 193, pp. 93-94.

<sup>345</sup> Se trata probablemente de *Tonadilla* o *Sevilla*, las cuales fueron programadas en un concierto posterior bajo el título de *Danza en La y Danza en Re*. Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *op. cit.*, Catálogo, Núm. 193, pp. 98-99.

<sup>346</sup> Vide: nota previa.

<sup>347</sup> No existe una *Suite Española* como tal en el catálogo de Pujol. *Danza Gaditana* se refiere probablemente a *Tonadilla*.

<sup>348</sup> Cfr.: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *op. cit.*, Catálogo, núm. 160, pp. 82-83.

<sup>349</sup> Vide: *Revista Musical Catalana*, xxv/289 (enero 1928), pp. 34-36. El guitarrista barcelonés Francisco Alfonso (\*1908; †1940) fue un discípulo de gran talento de E. Pujol hacia 1914. Vide: PRAT, Domingo: *op. cit.*, p. 21. Rosa Rodés Mir (\*1906; †?) fue una guitarrista nacida en Barcelona, discípula de M. Mas y M. Llobet. Vide: PRAT, Domingo: *Op. cit.*, p. 265.

<sup>350</sup> Ida Presti (\*1924; †1967), de nacionalidad francesa, fue una de las guitarristas más célebres de la historia de la guitarra, que junto con A. Lagoya integró un famoso dúo. Narciso Yepes (\*1927; †1997), guitarrista y compositor, es particularmente recordado por sus interpretaciones en la guitarra de diez cuerdas. Julian Bream (\*1933) es uno de los guitarristas ingleses más famosos del siglo xx. Alberto Ponce (\*1935), guitarrista español, fue discípulo de Pujol y a su vez se ha convertido en un célebre maestro en la École Normale de Musique de París. Pepe Romero (\*1944), integrante del cuarteto de guitarras *Los Romero*, es uno de los más grandes virtuosos que ha dado la guitarra española; radica en los Estados Unidos de América, donde ha desarrollado una gran carrera como concertista.

programado efectivamente alguna de estas obras en concierto<sup>351</sup>. La tabla 14, más abajo, muestra los resultados de una búsqueda no exhaustiva en algunos catálogos de bibliotecas y sitios de Internet. Es muy probable que existan más grabaciones<sup>352</sup>.

Por último, se menciona el hecho de que una obra de E. Pujol fue utilizada en una película del director de cine barcelonés Francisco Rovira Beleta (\*1913; †1999). La película se tituló *Los Tarantos*, se estrenó en 1962 y un año más tarde fue nominada al Óscar como mejor película de habla no inglesa por la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. La obra, que se utiliza como un *leitmotiv* para los enamorados, es el Estudio 6 de la colección *Estudios para Guitarra, Grado Superior*<sup>353</sup>.

**Tabla 14. Grabaciones de obras de E. Pujol<sup>354</sup>.**

Intérprete	Título	Obras	Marca	Fecha
Barbosa-Lima, Carlos	O Boto	<i>Tonadilla</i>	Zoho Music	2007
Bonell, Carlos	Fandango Guitar Works	<i>Guajira; Tango</i>	ASV	2003
Boyd, Liona	Romanza	<i>Guajira or Evocación Cubana</i>	Moston Records	2005
Bream, Julian	La Guitarra Romántica	<i>Tango Espagnol; Guajira or Evocación Cubana</i>	BMG	1991

<sup>351</sup> Cfr.: Archivo Pujol-Robert de Barcelona. Estas cartas fueron copiadas por el autor. Se incluyen únicamente los pasajes que conciernen al tema: [Dirigida a Pujol desde el Hotel Beaulieu, 8 Rue Balzac, en París. Fechada el 3 de junio de 1926:] «Tráete obras tuyas. Incluiré con gran placer alguna de ellas, elegida de común acuerdo, en mis programas la próxima temporada...» [Dirigida a Pujol desde Thorens, Haute Savoie. Fechada el 1 de agosto de 1926:] «...Estuve leyendo ayer noche las piezas y la primera, la *Tonadilla*, se pega a los dedos. Si nos vemos en Ginebra o en Montreux te la haré oír. Las otras irán más despacio porque no puedo consagrarles todo el tiempo...» [Dirigida a Pujol desde Palm Beach, Florida. Fecha desconocida:] «...Tendré holgura para dar cima a las obras que tengo en el atril, entre las cuales está tu paráfrasis de la simpática canción catalana *Els Tres tambors*. Cuando escribas alguna otra cosa importante, mándamela que la tocaré con mucho gusto...». Ciertos comentarios de Segovia en relación con el concierto para guitarra y orquesta Opus 160, de Castelnuovo-Tedesco (\*1895; †1968), permiten datar esta carta alrededor del año 1953. Vide: WESTBY, James: "Castelnuovo-Tedesco, Mario", en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York, MacMillan Publishers, 2001, Vol. 5, pp. 255-258.

<sup>352</sup> Esto se desprende de un reporte de la Sociedad General de Autores y Editores de septiembre de 2002, sobre el pago de derechos de reproducción mecánica, facilitado gentilmente por María Adelaide Robert, viuda de Pujol. En este documento se listan otras casas grabadoras diferentes a las de la Tabla 2.

<sup>353</sup> Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 15 de octubre de 1946. Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, Catálogo, núm. 151, pp. 76-78.

<sup>354</sup> Todas las grabaciones están en formato "disco compacto" excepto donde se anota un formato diferente.



Bream, Julian	Spanish Guitar Recital	<i>Tango Espagnol; Guajira or Evocación Cubana</i>	RCA	2001
Chic, Josep Antoni	Pujol: Guitar Works	<i>Romanza; Villanesca; Guajira; Barcarolle; Impromptu; Tango; Cubana</i>	La Ma De Guido	2004
Coquelet, Bernard; Sans, Arnaud	Intégrale	73 obras	SACEM MEDIADISC	1999
Cubedo, Manuel	Guitarra española	<i>Tango español; Veneciana</i>	Discophon. Disco sonoro 33 r.p.m.	1965
Henríquez, Josep	Emili Pujol: Obres per a guitarra	<i>Paisaje</i>	La Ma de Guido	2000
Jang, Daekung	Songs of the Guitar	<i>Romanza, Tonadilla, Tango, Guajira</i>	Aulos Media	2006
Kerstens, Tom	¡Fandango!: Spanish Dances For Baroque, Romantic And Modern Guitar	<i>Tonadilla; Tango; Guajira</i>	Conifer	1992
Kerstens, Tom	The Music of Dance	<i>Guajira</i>	BGS CD-109	
Lendle, Wolfgang	Virtuoso Guitar	<i>Sevilla</i>	Elektra/Wea	1994
Lendle, Wolfgang	Spanish Guitar Music	<i>Sevilla</i>	Elektra / Wea	1992
Lopátegui, José Luis	La Guitarra: Antologia històrica de la música catalana	<i>El borinot</i>	Edigsa. Disco sonoro 33 r.p.m.	1969
Lopátegui, José Luis	La Guitarra: Antologia històrica de la música catalana	<i>El borinot</i>	Edigsa	1992
Marcotulli, Claudio	Emilio Pujol: Works for Guitar	<i>Seguidilla; Canción Amatoria; Tango for guitar; Study in B minor; Barcarolle; Romanza; Preludio Romántico; Guajira; Homenaje a Tárrega; Ondinas; Canción de Cuna; Manola del Avapiés; El Cant dels Ocells; Paisaje; Cubana; Studio Romántico; Festivola; Schottish Madrileño; Salve</i>	Dynamic SRL	2006
Yepes, Narciso	Guitarra Española	<i>El Abejorro</i>	Deutsche Grammophon	1992
Ponce, Alberto	Charmes de la Guitare	<i>Barcarolle; Impromptu; Sevilla; Veneciana; Cubana; Tonadilla; Tango; Villanesca; Schottisch Madrilene</i>	Arion	1993
Romero, Pepe	Songs My Father Taught Me	<i>Romanza</i>	Philips	1998
Russell, David	Spanish Legends	<i>Seguidilla; Impromptu; Triquilandia; El Abejorro; Canción Amatoria; Festivola; Tango; Manola del Avapiés, Tonadilla; Guajira or Evocación Cubana</i>	Telarc	2005
Saladin Cote, Alejandro	Guitar Recital	<i>Tonadilla; Tango; Guajira</i>	Artek	2008
Schneeweiss, Kurt	Anthology of Guitar Music - 500 Years of	<i>Malagueña; Das Oliveneselchen</i>	Arte Nova Classics	1994

	Guitar Composition			
Socías, Marco	Música para guitarra	<i>Trois Morceaux espagnols; Impromptu (1919); Seguidilla</i>	Ópera Tres	1994
Yepes, Narciso	Romance d'Amour	<i>Canción de Cuna; El Abejorro</i>	Deutsche Grammophon	
Zelenka, Milan	Homenaje a Andrés Segovia	<i>Guajira or Evocación Cubana</i>	Supraphon	1993

## Conclusiones

Repasando el recorrido hecho en esta investigación por cada faceta de la personalidad de Emilio Pujol se ha podido observar en primer lugar a un artista entregado al ejercicio de su arte y a la superación constante desde sus primeros años de formación hasta el final de sus días. Su labor concertística de envergadura internacional fue significativa en tanto que sus presentaciones señalaron frecuentemente la llegada de nuevos enfoques para la práctica guitarrística.

Como maestro, Pujol no solamente se preocupó por la difusión de las ideas artísticas y los procedimientos didácticos de Tárrega, sino que sumo su propia experiencia y su vocación de investigador al trabajo docente, logrando la creación de un método moderno que sintetizaba, en cinco volúmenes, todos los recursos técnicos y musicales desarrollados durante cinco siglos, desde la publicación del *Libro de música de vihuela de mano intitulado el maestro*, de Luys Milán, en 1535, hasta las vanguardias musicales de la primera mitad del siglo xx.

Sus investigaciones musicológicas fueron pioneras en la recuperación de los repertorios históricos. En general, sus publicaciones fomentaron la difusión de la música antigua y contemporánea entre un número mucho mayor de guitarristas, aficionados o profesionales y del público en general, que a partir de esos años pudo escuchar en conciertos y grabaciones y estudiar en partituras, una cantidad cada vez mayor de estas obras.

De manera muy parecida a otros guitarristas-compositores, como F. Tárrega, M. Llobet, D. Fortea o G. Tarragó —quienes quedaron encerrados entre el rescate de los guitarristas del pasado y las nuevas generaciones de guitarristas nacidos durante el siglo xx—, la obra compositiva de E. Pujol y su

trascendencia está apenas siendo reconocida. Actualmente, apenas una veintena de obras de Pujol siguen ejecutándose regularmente y el catálogo disponible no sobrepasa los treinta títulos. Este estudio constituye el primer acercamiento formal a la obra compositiva de Emilio Pujol y el primer intento de ofrecer una valoración en relación a su trascendencia y significado para la historia de la guitarra clásica del siglo veinte.

### ***La obra compositiva de Emilio Pujol***

La obra compositiva de Emilio Pujol comprende doscientos títulos, la mayor parte de los cuales fueron publicados por el propio compositor. Se trata de composiciones con un estilo personal donde no obstante se reflejan las influencias de otros autores representativos del movimiento nacionalista español y las de otros guitarristas compositores como F. Tárrega o M. Llobet. También se encuentran ejemplos donde se aprecian características de movimientos artísticos como el impresionismo, y características de movimientos vanguardistas del siglo xx. Los estudios y ejercicios para guitarra constituyen la mayor aportación a su catálogo. En ellos puede observarse la influencia de los grandes maestros de la guitarra española: F. Sor y D. Aguado. En sus estudios, E. Pujol desarrolla los principios pedagógicos de su maestro F. Tárrega y, a la vez, mantiene un lenguaje musical propio, interesante y emotivo.

En tanto síntesis de diferentes estilos musicales, la obra es representativa de su época e introduce algunos elementos que, al momento de su publicación podrían haberse considerado vanguardistas, al menos en lo que se refiere a la composición para guitarra.

La obra compositiva de Pujol muestra la influencia de F. Tárrega desde dos perspectivas complementarias. Por un lado está su carácter “romántico”, que supedita todos los elementos musicales a la manifestación de las emociones más elevadas de su autor. Por el otro, está el aspecto técnico instrumental que reclama un trabajo progresivo, exhaustivo y metódico que

resuelva todas las posibles dificultades que la música para guitarra encierra. El autor asume el doble compromiso de mantener el discurso musical siempre en el ámbito de la emoción y la imaginación, a más de ofrecer un cuerpo completo de materiales para el estudio de la guitarra desde sus procedimientos más sencillos hasta lo correspondiente a obras de concierto.

Lo que parece impulsar a Pujol es una constante búsqueda, una investigación expresiva a partir de su instrumento, al que busca extraerle cualquier recurso posible con tal de conseguir los efectos expresivos que pretende. Es un “investigador” de la guitarra, en el sentido más amplio del término, y de ahí su protagonismo en el panorama de su momento y su importancia en la evolución posterior del instrumento. La obra compositiva de Emilio Pujol, particularmente sus estudios, constituyen una de las aportaciones más trascendentes al desarrollo de la guitarra clásica. Su obra es síntesis y ejemplo de muchas de las corrientes artísticas de su época y es además una manifestación personal del pensamiento estético de su creador.

Esta obra no ha tenido la difusión que se hubiera esperado dada su calidad y el hecho de haber sido publicada en ediciones de prestigio aunque de “tirada” limitada y seguramente de adquisición difícil en países diferentes a los de origen<sup>355</sup>. Se pueden señalar algunos motivos extramusicales para ello, por ejemplo, los conflictos bélicos, que llenaron la vida cotidiana de incertidumbre y azar. Otro factor difícil de valorar fueron las pugnas internas entre guitarristas. Los discípulos de F. Tárrega defendieron con celo su herencia artística y los guitarristas de la siguiente generación se vieron forzados a crear su propio círculo de relaciones, excluyendo a su vez a otros. El propio Pujol, al escribir sobre Tárrega en 1926, apenas sí menciona los nombres de guitarristas catalanes, que radicaron en Barcelona, como J. Viñas, J. Bosch, J. Ferrer y M.

---

<sup>355</sup> El advenimiento de las máquinas fotocopadoras ha tenido seguramente un impacto negativo en las ediciones musicales y se ha vuelto una práctica bastante aceptada entre los músicos — particularmente entre guitarristas— no esforzarse por conseguir las ediciones originales de las obras mientras haya fotocopias disponibles.

Mas<sup>356</sup>. En su momento, Andrés Segovia, quien arriba a los escenarios barceloneses en 1915, poco puede hacer para adherirse a la “Escuela de Tárrega”, más que asistir a su exhumación, declararse discípulo de M. Llobet y posteriormente ignorar todas las producciones de los “Tarreguianos”, excepto unas cuantas obras de Tárrega y algunas de las canciones catalanas armonizadas por Llobet<sup>357</sup>. Por otra parte, la preocupación de Segovia fue la de promover el repertorio de los compositores que escribieron obras directamente para él, y dada su popularidad, es más que posible que haya influenciado en los gustos de las generaciones de guitarristas que empezaron su actividad hacia la segunda mitad del siglo xx. A partir de ese momento, los cambios tecnológicos, económicos y sociales son cada vez más acelerados. Junto con esto, los procesos globalizadores orientan el gusto hacia productos de consumo masivo lo que inevitablemente ha dejado a un lado obras de evidente valor, incluyendo muchas del repertorio “Segoviano”. No obstante, la recuperación de repertorios históricos se formaliza ya como una parte del trabajo profesional y constantemente se rescatan obras, se redescubren autores y se publican artículos de investigación que revisan imprecisiones historiográficas y aportan nuevos datos sobre la historia de la guitarra.

### ***Pujol y la “escuela de Tárrega”***

Las crónicas de sus discípulos coinciden en afirmar que Tárrega era un gran maestro: paciente, concienzudo e imaginativo, que frecuentemente improvisaba ejercicios especiales para resolver problemas particulares de cada

---

<sup>356</sup> Los guitarristas mencionados son: José Viñas y Díaz (\*1823; †1888), Jaime Bosch y Renard (\*1826; †1895), José Ferrer y Esteve (\*1835; †1916) y Miguel Más y Bargalló (\*1846; †1923). Vide: PUJOL, Emilio: “La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l’évolution de l’instrument”, en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París, Delagrave, 1926, II parte, Vol. XXIV, p. 2014.

<sup>357</sup> A. Segovia puede verse en una foto a los pies del ataúd de F. Tárrega durante su exhumación. Vide: RIUS, Adrian: *Francisco Tárrega 1852-2002, biografía oficial*. Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real, 2002, p. 207. Sobre la presencia de Segovia en Barcelona vide: SEGOVIA, Andrés: *An autobiography of the years 1893-1920*. Londres, Macmillan Publishing, 1976, pp. 98-121.

alumno. Aunque la mayor parte de sus composiciones no fueron publicadas hasta después de su muerte y de manera fragmentada, se conocen suficientes estudios y otros ejercicios, que aportan un buen conocimiento a propósito de las soluciones propuestas por él para resolver ciertos problemas técnicos. Sin embargo, Tárrega no llegó a sintetizar sus ideas pedagógicas en un texto propio. De esta manera, fueron sus discípulos, quienes, desde su particular situación, intereses y formación, expresaron a lo largo de los años la naturaleza de las enseñanzas de su maestro. Entre todos ellos, Pujol fue el que se atrevió a concebir una “magna obra” que contuviera y desarrollara todo lo que él concibió como “los principios de la verdadera escuela de Tárrega”<sup>358</sup>. Por otra parte, los recursos técnicos y musicales, así como ciertos efectos especiales propios de la guitarra frecuentemente asociados a esta escuela<sup>359</sup>, estaban en uso antes y durante la época de Tárrega. De acuerdo con Pujol:

«El sentido didáctico de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu»<sup>360</sup>.

Por tanto, en cuanto a la creación de técnicas o recursos originales, no se puede hablar propiamente de una escuela de Tárrega. Sin embargo, históricamente, este concepto se ha manejado prácticamente desde principios del siglo xx para calificar, por un lado, a un grupo considerable de guitarristas, y por otro, para referirse también a obras didácticas y musicales de F. Tárrega o de alguno de sus discípulos, e incluso, para referirse a un ideal interpretativo que oponía el buen gusto, la corrección y la emotividad, a la vulgaridad, la falta de preparación profesional y la interpretación mecánica o fría. Por supuesto, la línea divisoria entre estos territorios nunca ha estado definida con precisión.

---

<sup>358</sup> PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra, libro I*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 17.

<sup>359</sup> Por ejemplo, la pulsación sin uñas, el uso intensivo del “apoyando”, el “ataque perpendicular de las cuerdas, es decir con la mano derecha en posición perpendicular a las cuerdas y algunos tipos de nomenclatura específica de la guitarra. Vide: GIMENO GARCÍA, Julio: “La ‘escuela Tárrega’ según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol”, en *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba, Ediciones de la Posada y Ayuntamiento de Córdoba, 2003, pp. 105-133.

<sup>360</sup> PUJOL, Emilio: *Op. cit.*, p. 12.

## ***Emilio Pujol como paradigma de la práctica profesional a principios del siglo XX***

Algo que se ha revelado como evidente en el transcurso de esta investigación, es que la guitarra, como instrumento tipo, nunca ha sido un instrumento relegado o de importancia secundaria. Por el contrario, su práctica ha sido documentada por muchos autores —Pujol uno de los primeros— desde los tiempos más remotos de la historia. Es su gran variedad, difusión, portabilidad y adaptabilidad a todo tipo de repertorios, lo que generó que, a principios del siglo XIX, llegara a considerarse como un instrumento poco serio y no apto para las salas de concierto. La guitarra, durante un lapso de tiempo considerablemente grande —entre los siglos XVII y XVIII— se convierte en el instrumento de acompañamiento por excelencia: sirviendo lo mismo para acompañar una canción de amor o de taberna, una danza aristocrática o las danzas populares más desenfundadas. Este tipo de repertorio es la causa de que a principios del siglo XIX, el instrumento se vea en desventaja, pues no contaba con un repertorio solista, de música de cámara y de concierto en proporción y calidad similar al del violín, el piano y otros instrumentos. Algunos documentos hallados en México, que datan de la época de la Colonia española, documentan la prohibición de bailar ciertas danzas que se acompañaban casi siempre, con una guitarra. En España esta situación ya provocaba comentarios desde principios del siglo XVII:

«...la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra»<sup>361</sup>.

Es también durante el siglo XIX cuando comienzan a surgir nuevos paradigmas: guitarristas excepcionales que homologaron la práctica de la guitarra con la de otros instrumentos mejor considerados. Entre estos, destacan M. Giuliani, F. Sor, F. Carulli, J. K. Mertz y en España, Fernando Ferandiere,

---

<sup>361</sup> COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 209v.



Federico Moretti, y en particular D. Aguado, cuya obra didáctica es sin duda la de más importancia e influencia en todo ese periodo<sup>362</sup>.

No será sino hasta bien entrado el siguiente siglo cuando vuelva a darse otra etapa de renovación. En este caso, la figura emblemática será Francisco Tárrega, aunque los actores principales serán sus discípulos y la generación de guitarristas —la mayor parte de ellos españoles— que, nacidos hacia fines del siglo XIX, aprendieron la guitarra de manera prácticamente autodidacta bajo la sombra del repertorio guitarrístico decimonónico, pero iluminados por las vanguardias musicales del siglo siguiente.

Algunas características distintivas y comunes a estos guitarristas serán, en primer lugar, una preocupación por la recuperación del pasado musical del instrumento, incluyendo a los instrumentos afines, y su repertorio, como lo atestiguan las publicaciones de transcripciones de los vihuelistas, laudistas y guitarristas del pasado que comenzaron a aparecer, de manera cada vez más abundante, a partir de la década de 1900. En segundo lugar, se destaca la lucha por formalizar la enseñanza del instrumento dentro de las instituciones de enseñanza oficial de la música. Esta formalización, antes que nada buscaba el reconocimiento expreso de sus pares hacia el ejercicio de la música por medio de la guitarra. A su vez, los guitarristas reconocían la necesidad de adquirir una formación musical completa, similar a la de cualquier otro instrumentista, y en consecuencia, reconocían la necesidad de desarrollar programas de formación adecuados, que de una manera gradual, garantizaran el aprendizaje del instrumento desde los estadios técnicos más simples hasta la ejecución de las obras más difíciles del repertorio, posibilitando así el ejercicio profesional de la música. En último lugar, se apunta lo que considero como la característica más trascendental y significativa de este momento histórico: la creación de un repertorio representativo. Estas características ya fueron apuntadas previamente por R. Phillips al hablar sobre M. Llobet:

---

<sup>362</sup> Mauro Giuliani (\*1781; †1829), Fernando Sor (\*1778; †1839), Ferdinando Carulli (\*1770; †1841), J. K. Mertz (\*1806; †1856), Fernando Ferandiere (activo durante el último tercio del siglo XVIII y los primeros años del XIX, Federico Moretti (\*hacia1775; †1838), Dionisio Aguado (\*1784; †1849).

«Dos cosas quedaban para introducir a la guitarra en la esfera aceptada de la música clásica. Primero, establecer un estándar de excelencia pedagógica que asegurara que los niveles más altos de ejecución pudieran ser duplicados por generaciones subsiguientes de guitarristas. Segundo, establecer un repertorio que reflejara las mejores prácticas compositivas del momento»<sup>363</sup>.

Esta coincidencia en la apreciación refuerza la importancia que tuvieron en su momento los discípulos de Tárrega, no solamente en la preservación y transmisión de la obra de su maestro, sino también en superar los atrasos que habían colocado al instrumento temporalmente en condiciones de inferioridad. Prácticamente todos los guitarristas de esta generación enfocaron su actividad desde esta triple perspectiva: reivindicación histórica, modernización pedagógica y creación de un nuevo repertorio. Emilio Pujol Vilarrubí destacó en cada una de estas facetas y ha dejado a las nuevas generaciones —las nacidas después de 1950, una importante cantidad de escritos en los que apoyarse para construir una historiografía de la guitarra moderna, una obra pedagógica que representa el nexo entre las escuelas decimonónicas y las aportaciones e ideales de lo que se ha dado en llamar “escuela de Tárrega” y por último, una obra compositiva que no solamente es representativa de su tiempo, sino una aportación imperecedera por su belleza y fuerza emotiva al repertorio histórico de la guitarra clásica.

Para terminar, tras varios años dedicado a revisar una cantidad indeterminada pero enorme de documentación en las fuentes más variadas, se han logrado avances importantes en cuanto a la recuperación de un repertorio significativo y a la revaloración de su autor como paradigma de la práctica profesional de los guitarristas en el siglo XX.

---

<sup>363</sup> Aunque el original está en inglés, he preferido colocar mi traducción arriba, para facilitar la lectura: “Two things remained to move the guitar into the accepted sphere of classical music. First was to establish a standard of pedagogical excellence that would ensure that the highest levels of playing could be duplicated by succeeding generations of players. The second was to establish a repertoire that reflected the best compositional practices of the day”. *Vide*: PHILLIPS, Robert: *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire, and stature of the guitar in the twentieth century*. Tesis doctoral, University of Miami, 2002, p. 102.

En primer lugar, se realizó una recopilación de la obra compositiva de Pujol, incluyendo los manuscritos de algunas obras inéditas, fragmentos de obras y borradores que se han catalogado e informatizado siguiendo una normativa internacional, la del RISM<sup>364</sup>, que permite poner este repertorio de manera inteligible a disposición de todos los interesados. En segundo lugar, se ha conformado un catálogo de la obra completa, incluyendo los datos necesarios para una identificación positiva y una localización rápida. En tercer lugar se ha preparado una edición crítica, fiel al original, poniendo especial cuidado en eliminar posible errores de edición. Aunque esta edición recoge todo el catálogo de Pujol, lo hace únicamente con fines de investigación. En cuarto lugar, se ha elaborado lo que se considera la primera visión de conjunto, documentada con materiales de primera mano, de su vida profesional, académica y artística.

Por último, a través de un estudio comparativo se han puesto de manifiesto, de manera general, aspectos que señalan el protagonismo de Pujol en estos dos aspectos fundamentales para el desarrollo de la guitarra en el siglo xx: El desarrollo de un método pedagógico completo y progresivo que permita al estudiante adquirir las herramientas necesarias para poder vencer las dificultades del repertorio contemporáneo, y la creación de un repertorio que sintetiza las practicas compositivas y los ideales estéticos de su momento.

---

<sup>364</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Emilio Pujol: Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol-Robert. Una propuesta de ficha de catalogación compatible con el modelo RISM*. Trabajo de Investigación Tutelado (DEA), Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, inédito.



## Bibliografía

- AGUADO, Dionisio: *Colección de estudios para Guitarra*. Madrid, Bartolomé Wirmbs, 1820.
- : *Nuevo Método para guitarra*. París, Ed. Schonemberger, 1846,
- ÁGUILA, Juan del: *Las Canciones del Pueblo Español*. Madrid, Unión Musical Española, 1960.
- ALONSO, Fernando; TREPAT, Carles: “Miguel Llobet (1878-1938). Guitarrista y compositor”, en *Calalunya Musica: Revista Musical Catalana*, núm. 123 (enero 1995), pp. 25-36.
- ALVEAR ACEVEDO, Carlos: *Historia Universal Contemporánea*. México, Editorial Limusa, 2001, pp. 265-286.
- AMAT, Joan Carles: *Guitarra española de cinco órdenes la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y bemollados con estilo maravilloso*. Lleida, Viuda de Anglada y Andrés Lorenzo, 1627.
- ANIDO, Juan Carlos: *La guitarra, su historia fomento y cultura*, Tipo-lito E. Petenello, 1/1 (julio de 1923).
- BARANDIARAN, Gaizka de: “Zortzico”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. 10, pp. 1193-1195.
- BARBANY, Rosa; PUJOL, Emilio: *Spanish Songs*. EMEC, E-050, 2002.
- BARRY, John M.: “The site of origin of the 1918 influenza pandemic and its public health implications”, en *Journal of Translational medicine*, 2:3, enero 2004.
- BERGADÁ, Montserrat: “Pedrell i els pianistes catalans a Paris”, en *Recerca Musicològica*. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, XI-XII, 1991-1992, pp. 243-257.
- BLEIBERG, Germán: *Diccionario de Historia de España*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, Vol. 3, p. 456-460.

- BONASTRE, Francesc: "Pedrell Sabaté, Felipe", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, Vol. 8, p. 550.
- BRISO DE MONTIANO, Luis: *Un fondo desconocido de música para guitarra. Música española y francesa para guitarra (c.1790-c.1808) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Catálogo y notas sobre los autores.* Madrid, Opera Tres Ediciones Musicales, 1995.
- CARREDANO, Consuelo: "Adolfo Salazar en España", en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, UNAM, núm. 84, 2004, pp. 119-144.
- CASAL, Julio (dir.): *Revista Alfar*. Montevideo, VIII/66 (marzo 1930), p. 53.
- CASARES RODICIO, Emilio: "Gibert Serra, Vicente María de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 5, pp. 596-597.
- : "Campo y Castro, Ignacio Agustín", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. 2, p. 980.
- CEBALLOS, Edgar; HELGUERA, Juan: "Autobiografía, Emilio Pujol", en *Guitarra de México*. Grupo Editorial Gaceta, II/3 (1986), pp. 42-44.
- CHILESOTTI, Oscar: *Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola del conte Lodovico Roncalli*. Milán, Ricordi, 1881.
- CLARK, Walter Aaron: "Fernando Sor's Guitar Studies, Lessons and Exercises opus 6, 29, 31 and 35, and the London Pianoforte School", en *Estudios sobre Fernando Sor* (GÁSSER, Luis, ed.). Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, pp. 359-372.
- COOK, Chris; STEVENSON, John: *Guía de historia contemporánea de Europa*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: "Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española", en *Revista de Folklore*. 1a/6 (1981), pp. 3-10.

- FARRÉ, León: *Carta dirigida a E. Pujol*. Barcelona, Archivo Pujol-Robert, 18 de Agosto de 1926.
- FORTEA, Daniel: *Biblioteca Fortea, Publicación de música* (catálogo). Madrid, 1913.
- : *Biblioteca Fortea, Publicación Mensual de música*. Madrid, IV/43-48 (diciembre 1914).
- : *Biblioteca Fortea, Publicación Mensual de música*. Madrid, III/33 (septiembre 1913).
- : *Biblioteca Musical, Publicación Mensual de música*. Madrid. II/4 (abril 1912).
- : *Catálogo de obras publicadas*. Madrid, 1915.
- : *Concierto de Guitarra en el Teatro español, programa de mano*. Madrid, 12 de febrero 1917.
- : *Daniel Fortea, Obras para Guitarra* (catálogo). Madrid, 1924.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando; GONZÁLEZ VESGA, José: *Breve Historia de España*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- GIMENO GARCÍA, Julio: “La ‘escuela Tárrega’ según los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol”, en *Francisco Tárrega y su época*. Córdoba, Ediciones de la Posada, 2003, pp. 105-133.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Institutos”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 6, pp. 430-432.
- GRIFFITHS, John: “Los dos renacimientos de la vihuela”, en *Goldberg Magazine*. núm. 33 (2005), <http://www.goldbergweb.com>.
- GRIFFITHS, Paul: “Messiaen, Olivier”, en *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 16, pp. 491-504.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor: *A History of Western Music* (fourth Edition). New York, W. W. Norton & Company, 1988.
- HECK, Thomas: “Pujol, Emilio”, en *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 20, pp. 594-595.

- HELGUERA, Juan; CEBALLOS Edgar: "Autobiografía, Emilio Pujol", en *Guitarra de México. Revista trimestral*. II/3 (1986), pp. 42-44.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol-Robert. Una propuesta de ficha de catalogación compatible con el modelo RISM*. Trabajo de Investigación Tutelado (DEA), Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- : *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.
- HERRERA, Francisco: "Campo Agustín", en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 332.
- : "Centros docentes de guitarra", en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles Editorial de Música, 2006, p. 387.
- : "García Héctor", en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 755.
- : "Tárrega Eixeia Francisco", en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, p. 2069.
- : "Torres Antonio", en *Enciclopedia de la Guitarra en CD-ROM*. Valencia, Piles, Editorial de Música, 2006, pp. 2126-2127.
- HOMS, Joaquim: *Robert Gerhard and his Music* (BOWEN, Meirion, Ed.). Sheffield, The Anglo-Catalan Society, 2000.
- JEFFERY, Brian: *Ferran Sors, Compositor i Guitarrista*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982.
- KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar in Spain and the New World*. Pacific, Mel Bay Publications, 2006.
- LLOBET, Miguel: *El Noi de la Mare*. Madrid, Unión Musical Española, 1975.
- : *Guitar Works Vol. I-IV* (PURCELL, Ronald, ed.). Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1989.
- LLORENS CISTERÓ, José: "Anglés Pamies, Higinio", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, Vol. 1, pp. 467-470.



- MAIDÉU, Joaquim: *Llibre de Cançons, Crestomatia de Cançons Tradicionals Catalanes*. Vic, EUMO, 1992.
- MANGADO-ARTIGAS, Josep María: *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Londres, Tecla Editions, 1998.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Arin Goenaga, Valentin de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad general de Autores y Editores, Vol. 1, p. 679.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero de la Lirica Popular Asturiana*. Madrid, Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, 1920.
- : *Colección de vihuelistas españoles del siglo xvi. Narváez, el Delphín de la música*. Madrid, Junta de Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, Orfeo Tracio, 1923.
- MILÁN, Luys: *Libro de música de vihuela de mano intitulado el maestro 1536*. Leipzig, Publikationen Alterer Musik, 1927.
- MILLET, Lluís M<sup>a</sup>: "La música en discos", en *Revista Musical Catalana*, xxx/353 (mayo 1933), 228.
- MILLET I LORAS, Ma. Dolors: *La Revista musical catalana: catàleg alfabètic d'autors (I) i de matèries (II)*. Barcelona, Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, 1982. Separata de: *Recerca musicològica*, núm. 2 (1982).
- MORPHY, Guillermo: *Les luthistes espagnols du xvie siècle*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.
- NEILL, Edward: "Paganini, Nicolò", en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 18, 887-894.
- OPHEE, Matanya: *A Brief History of Spanish Guitar Methods*. Conferencia leída el Festival Internacional de Guitarra de Cuernavaca, 1998.
- PEDRELL, Felipe: "Quincenas musicales", en *La Vanguardia* (septiembre 30, 1902), p. 4.
- : "Músichs vells de la terra, Joan Carles Amat", en *Revista Musical Catalana*, ii/23 (noviembre 1905), pp. 205-207; ii/24 (diciembre 1905), pp. 229-231; iii/25 (enero 1906), pp. 1-2; iii/26 (febrero 1906), pp. 21-22.

- : “Quincenas Musicales: La vihuela y los vihuelistas”, en *La Vanguardia* (septiembre 30, 1902), p. 4.
- : *Por Nuestra Música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*. Barcelona, Imp. Heinrich y Cía, 1891.
- PÉREZ LLOPIS, Antonio; RIPOLLÉS, José: *Daniel Fortea: la Guitarra*. Castellón, Diputació de Castelló, 1989.
- PERSIA, Jorge de: “El entorno guitarrístico de Manuel de Falla”, en *vii jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra* (Rojas, Eusebio, coor.). Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 63.
- PHILLIPS, Robert: *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire, and stature of the guitar in the twentieth century*. Tesis doctoral, University of Miami, 2002.
- PLESH, Melanie: “Guitarra”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, Vol. 6, pp. 113-115.
- PRAT, Domingo: “Parras del Moral, Juan”, en *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 238.
- : “Alfonso, Francisco”, en *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 21.
- : “Tárrega Eixea, Francisco”, en *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 311-319.
- : “Anido González, Isabel María Luisa”, en *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, pp. 29-31.
- : “Farré-Duró, León”, en *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 122.
- : “Rodés Mir, Rosa”, en *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, p. 265.
- PUJOL, Emilio: “Apporto italiano alla chitarra clásica”, en *Quaderni dell'Accademia chigiana*. Siena, Editrice Ticci, xxix (1953), pp.41-59.

- : “El Maestro Pedrell, la Vihuela y la Guitarra”, en *Anuario Musical*, xxvii (1973), p. 47.
- : *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro I*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934.
- : *Escuela Razonada de la Guitarra Libro III*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954.
- : *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro IV*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971.
- : *Estudios para Guitarra Grado Superior*. Barcelona, Boileau, 1946.
- : “La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument”, en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. (LAVIGNAC, Albert, dir.). París, Delagrave, 1926, II/III, pp. 1997-2035.
- : *La Guitarra y su Historia, Conferencia*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1930.
- : *Tárrega, ensayo biográfico*. Lisboa, Talleres gráficos de Ramos, Alfonso & Moita Ltda., 1960. Otra edición en Valencia, Albatros Ediciones, 1979.
- : “Personalitat Artística i Humana d'en Ricard Vinyes”, en *Boletín Interior Informativo, Centro Comarcal Leridano*. Barcelona, Año XII/133 (marzo 1969), pp. 9-18.
- : *Vals Íntimo*. Madrid, J. Loygorri, 1916.
- RÀFOLS, Josep (dir.): “Béjar Novella, Pablo Antonio”, en *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Barcelona, Edicions Catalanes, 1980-1981, Vol. I, p. 113.
- REY, Pepe; SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Guitarra”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (CASARES, E., dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 6, pp. 90-112.
- RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974.
- : “La guitarra y guitarristas leridanos”, en *Caliu Ilerdenc*. Lleida, Artes Gráficas Ilerda, 1958, pp. 35-37.

- : “Matilde Cuervas (a tribute)”, en *Guitar News* (APPLEBY, Wilfrid M. ed.). Gloucester, núm. 36 (abril-mayo, 1957), 3-4.
- RIUS, Adrián: *Francisco Tárrega 1852-2002 Biografía Oficial*. Vila-real, Ayuntamiento de Vila-real, 2002.
- ROCH, Pascual: *A Modern Method for the Guitar*. New York, G. Schirmer, 1924.
- RODRÍGUEZ, Aldo: *Isaac Nicola, maestro de maestros*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.
- RUSSOMANNO, Stefano: “Debussy e la Chitarra”, en *Il Fronimo*. Milán, xxv/100 (1997), pp. 51-60.
- SAGRERAS, Julio: *Le Prime Lezioni di Chitarra*. Ancona, Berben, 1967.
- SANUY, Ignacio: “Notas biográficas sobre Emilio Pujol”, en *Ilerda*. xiv (1950), pp. 45-70. Otra edición posterior en Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excma. Diputación de Lérida, “Patronato José Ma. Quadrado”, 1952.
- SCHOENBERG, Arnold: *Cartas* (STEIN, Erwin, Ed.). Madrid, Turner Música, 1987.
- SEGOVIA, Andrés: *Carta a E. Pujol*. Palm Beach, Florida, ca. 1953.
- : *Carta a E. Pujol*. Thorens, Haute Savoie, agosto 1, 1926.
- : *Carta a E. Pujol*. Hotel Beaulieu, 8 Rue Balzac, París, Junio 3, 1926.
- : *An autobiography of the years 1893-1920*. Londres, Macmillan Publishing, 1976.
- SENTAURENS, Jean: “La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del ‘cuentecillo gracioso’ de la Señora de Montijo”, en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla, APFUE-SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 2006.
- SGAE: *Reporte de la Sociedad General de Autores y Editores sobre el pago de derechos de reproducción mecánica*. Barcelona, septiembre 2002.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Artes Gráficas Soler, 1967.
- SOR, Fernando: *Méthode pour la Guitare*. Bonn, Simrock, 1830, 1830.

- : *Studio for the Spanish Guitar*. Londres, W. Millhouse, 1815.
- : *Vingt quatre leçons progressives pour la guitare, opus 31*. PARIS, A. Meissonnier, 1828.
- STEFFAN, Carlida: “Chilesotti, Oscar”, en *The New Grove Dictionary of music and musicians* (SADIE, Stanley, ed.). New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 5, pp. 624-625.
- STUART CAMPBELL, James: “Glinka, Mikhail” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, Stanley, ed.). New York, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 10, pp. 1-13.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27”, en *viii jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra* (ROJAS, Eusebio, coor.). Córdoba, Ediciones de la Posada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996, p. 41.
- SUBIRÀ, Josep: *Revista Musical Catalana*, XXXII/380 (agosto 1935), p. 348.
- TARRAGÓ, Graciano: *Obras para Guitarra, Vol. I, II, III* (TORRENT, Jaume, Rev.). Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2009.
- WESTBY, James: “Castelnuovo-Tedesco, Mario”, en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, Stanley, ed.). New York, MacMillan Publishers, 2001, Vol. 5, pp. 255-258.
- ZANNÉ, Gerónimo: *El autonomista, Diario Republicano de Avisos y Noticias*. Gerona, XXVII, 18 de abril de 1921.

### **Publicaciones periódicas sin autor identificado:**

- Bulletin de l'École normale de musique de Paris*. 1/4 (julio, 1958).
- El noticiero Universal*, Barcelona, 23 de enero de 1945.
- Euzkadi*, Bilbao, núm. 10 (19 de diciembre de 1917).
- Gringoire*. París, 9 de octubre de 1936.
- Ilerda, revista artística il.lustrada*. Lleida, 1/3 (junio 15, 1909).
- Jornal do Comercio*. Lisboa, 27 de noviembre de 1946.

*Journal de Bruges*. 7 de mayo de 1925.

*La Mañana*. Lleida, 16 de Noviembre de 1980.

*La Vanguardia*, 10 de mayo de 1915. p. 5.

*La Vanguardia*, 30 de abril de 1925, p. 24.

*La Vanguardia*, 6 de abril de 1932, p. 14.

*La Vanguardia*, 26 de Septiembre de 1911, p. 8.

*La Vanguardia*, 8 de abril de 1913, p. 13.

*La Vanguardia*, 12 de junio de 1915, p. 6.

*La Vanguardia*, 21 de agosto 1915, p. 11.

*La Vanguardia*, 10 de febrero 1912, p. 11.

*La Vanguardia*, 28 de mayo de 1909, p. 8

*La Vanguardia*, 11 de febrero 1912, p. 4.

*La Vanguardia*, 10 de febrero 1912, p. 11.

*La Vanguardia*, 7 de febrero 1912, p. 5.

*La Vanguardia*, 24 de diciembre 1915, p.15.

*La Vanguardia*, 27 de diciembre 1915, p. 5.

*La Veu de Tarragona*, marzo 12, 1921.

*Le Guide du Concert*, París, 5 de mayo de 1961; 13 de octubre de 1961.

*Le Pa...[sic] Bruges*, mayo 9, 1925.

*Revista Musical Catalana*, xiii/147 (marzo 1916), pp. 102-103.

*Revista Musical Catalana*, xvii/193-197 (enero-mayo 1920), p. 67.

*Revista Musical Catalana*, xix/220-222 (abril-junio 1922), p. 12.

*Revista Musical Catalana*, núm. 11 (noviembre 1904), p. 240.

*Revista Musical Catalana*, xiii/155 (Noviembre 1916), pp. 349-350.

*Revista Musical Catalana*, xiv/157, (enero 1917), pp. 43-45:

*Revista Musical Catalana*, xiv/160 (Abril 1917), p. 112.

*Revista Musical Catalana*, xxii/263-264 (noviembre-diciembre 1925), p. 276.

*Revista Musical Catalana*, xxvi/312 (diciembre 1929), pp. 520-521.

*Revista Musical Catalana*, xxxi/368 (agosto 1934), pp. 332-334.

*Revista Musical Catalana*, xiv/161 (mayo de 1917), pp. 136, 137.

*Revista Musical Catalana*, xiv/157 (enero de 1917), pp. 43-45.

*Revista Musical Catalana*,xiv/157 (enero 1917), pp. 43-45.

*Revista Musical Catalana*, xxv/289 (enero 1928), pp. 34-36.

**Sitios de Internet:**

<http://www.fpiei.es/ca/index.asp> [Acceso el 17 de marzo 2009].

<http://guitarra.artelinkado.com/foros/showthread.php?t=8808>.

<http://www.durand-salabert-eschig.com>.

<http://www.goldbergweb.com>.

<http://ca.musikazblai.com/popular/el-cant-dels-ocells> [acceso el 8 de enero de 2010].

<http://www.guitarandluteissues.com/methods/methods.htm#Comment>, [acceso el 23 de noviembre de 2009].

<http://www.translational-medicine.com/content/2/1/3>.

## Anexo I

### ***Las publicaciones de Pujol en París, Éditions Max Eschig***

Se ha reducido al mínimo la información sobre cada obra para facilitar el manejo y lectura de la tabla. Debido a la diversidad de fuentes de las que Pujol extrajo sus publicaciones y las que se han consultado para elaborar esta lista, resulta a veces imposible asegurarnos del título original de la obra, por tanto se ha tomado el acuerdo de citar el título mencionado en el catálogo actual de la nueva editora, en primer lugar, de la ficha bibliográfica en la base de datos consultada en segundo lugar, y por último, el título del catalogo de Riera.

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año</b>	<b>Cat. Pujol</b>	<b># Plan cha</b>	<b>Dotación</b>	<b>Notas</b>
Anonyme	Chansons profanes espagnoles du XVIIe. Siècle: I. Fuego de Dios	1972	1321a	ME 7988	Voz y Guitarra	Colección /De: Querol, Miguel: <i>Música Barroca española</i> , Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1970
Maestro Capitán	Chansons profanes espagnoles du XVIIe. Siècle: II. A quien contaré mis quejas	1972	1321a	ME 7988	Voz y Guitarra	Colección
Marín, José	Chansons profanes...: III. Corazón que en prisión	1972	1321a	ME 7988	Voz y Guitarra	Colección
Anonyme	Chansons profanes...: IV. Al enredador	1972	1321a	ME 7988	Voz y Guitarra	Colección
Anonyme	Chansons profanes...: V. No me condenéis aquí	1972	1321a	ME 7988	Voz y Guitarra	Colección
Anonyme	Chansons profanes...: VI. Con ciertas desconfianzas	1972	1321a	ME 7988	Voz y Guitarra	Colección
Anonyme	Chansons profanes...: VII. Era la noche más fría	1972	1321b	ME 7990	Voz y Guitarra	Colección / De: Pedrell, F., <i>Cancionero Musical Popular Español</i> , Barcelona, 1922, Vol. IV



De los Rios, Alvaro	Chansons profanes...: VIII. Soledades venturosas	1972	1321b	ME 7990	Voz y Guitarra	Colección
Blas, Juan	Chansons profanes...: IX. Para todos alegres	1972	1321b	ME 7990	Voz y Guitarra	Colección
Esteve, Pablo	Chansons profanes...: X. Canción del ciego	1972	1321b	ME 7990	Voz y Guitarra	Colección / De: Pedrell, F., <i>Cancionero Musical Popular Español</i> , Barcelona, 1922, Vol. IV
Anonyme	Cinq duos anciens	1972	2010	ME 7986	Guitarra	
Anonyme	Deux menuets	1959	1057	ME 7024	Guitarra	Les guitaristes du XVIIe siècle
Anonyme	Deux Passe-pieds	1959	1058	ME 7025	Guitarra	Les guitaristes du XVIIe siècle
Anonyme	Didandon-Tambourin joli	1969	2001	ME 7843	Guitarra	Colección /Les oeuvres originales pour la guitare du XVIIe. siècle
Anonyme	Dindirindín: Villancico	1962	1301	ME 7267	Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Anonyme	En Ávila mis ojos: Romance	1965	1319	ME 7534	Voz y Guitarra	
Anonyme	Pues no me queréis hablar	1970	2008	ME 7938	Guitarra	
Anonyme-Pisador, Diego	Madonna mia fa: Villanesca a tres	1965	1318	ME 7535	Voz y Guitarra	
Anonyme-Pujol, E.	Scottisch madrilène	1962	1088	ME 7297	Guitarra	
Bach, J. S.	Bourrée de la suite anglaise nº2	1959	1112	ME 7050	Dos Guitarras	
Bach, J. S.	Canon à l'Octave de L'Art de la Fugue	1969	1119	ME 7940	Dos Guitarras	1118 según Riera. Cfr. Dieupart, Charles: <i>trois airs de danse</i> (1119 según Riera)
Bach, J. S.	Canon par mouvement rétrograde	1969	2006	ME 7881	Guitarra	
Bach, J. S.	Fugue à Trois voix	1957	1103	ME 6919	Dos Guitarras	
Bach, J. S.	Fugue de la sonate III pour violon	1967	1094	ME 7725	Guitarra	
Bach, J. S.	Gavotte de la suite anglaise nº3	1957	1104	ME 6920	Dos Guitarras	
Bach, J. S.	Invention	1957	1102	ME 6918	Dos Guitarras	
Bach, J. S.	Menuet I	1959	1111	ME 7049	Dos Guitarras	
Bach, J. S.	Menuet II	1959	1110	ME 7048	Dos Guitarras	
Bach, J. S.	Pedal exercitium: Para organo	1969	2005	ME 7880	Guitarra	

Bach, J. S.	Prélude	1957	1101	ME 6917	Dos Guitarras	Fechado de acuerdo a planchas
Bach, J. S.	Prélude: De la suite I pour violoncelle	1957	1073	ME 7232	Guitarra	
Bach, J. S.	Prélude composé pour le luth	1931	1039	ME 3132	Guitarra	
Bach, J. S.	Prélude de la suite IV pour Violoncelle	1931	1040	ME 3131	Guitarra	
Bach, J. S.	Sarabande	1929	1010	ME 2326	Guitarra	
Bach, J. S.	Sarabande: De la suite V pour violoncelle	1957	1074	ME 7233	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Barberis, Melchior de	Pavana e saltarello	1959	1061	ME 7046	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIe siècle
Besard, Jean-Baptiste	Aux logettes de ces bois: Air de cour	1961	1063	ME 7126	Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Belles déesses	1962	1307	ME 7273	Voz y Guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Branle Gay	1957	1052	ME 6916	Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Moy pauvre fille	1962	1309	ME 7275	Voz y Guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Vous me juriez, bergère...	1961	1062	ME 7125	Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Besard, Jean-Baptiste	Cruelle départie: Chanson	1962	1308	ME 7274	Voz y Guitarra	Les luthistes français du XVIIe. siècle
Bianchini, Domenico	Tant que vivrai: Chanson française	1961	1069	ME 7140	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIe. siècle
Bizet, Georges	Deuxième menuet de l'Arlésienne: Extrait de 'La Jolie fille de Perth'	1967	1412	ME 7724	Dos Guitarras	
Bizet, Georges	Menuet de L'Arlésienne	1969	1621	ME 7800	Tres Guitarras	
Bossinensis, Franciscus	Vingt-six ricercari	1972	2013	ME 8051	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIIe. siècle
Briceño, Luys de	Quien Habrá que agora	1972	1324-3		Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Obra fuera de catálogo Eschig
Broqua, Alfonso	Vozs del Uruguay	1957	?	?	Dos Guitarras	Obra fuera de catálogo Eschig y Riera. Archivo <i>IEI</i>
Broqua, Alfonso	Chants de l'Uruguay: I. El Nido	1925	1509	ME 7699	Voz, dos guitarras, Flauta	À Madame Pablo Mañé / Colección / Letras de Fernán Silva Valdés
Broqua, Alfonso	Chants de l'Uruguay: II. Vidalita	1925	1509a	ME 7700	Voz, dos guitarras, Flauta	A Madame Maurice Calmettes / Colección / Letras de Fernan Silva Valdès
Broqua, Alfonso	Chants de l'Uruguay: III. El Tango	1925	1509b	ME 7701	Voz, dos guitarras, Flauta	à Mademoiselle Alma Reyles / Colección / Letras de Fernan Silva Valdès

Broqua, Alfonso	Chants du Parana: I. Tarde de Verano	1957	1508		Voz y Guitarra	Primera edición 1928, IEI/ Colección /No aparece en en elcatálogo de Max Eschig
Broqua, Alfonso	Chants du...: II. Biti-bio	1957	1508		Voz y Guitarra	Primera edición 1928, IEI/ Colección /No aparece en en elcatálogo de Max Eschig
Broqua, Alfonso	Chants du...: III. Parana guasu	1957	1508		Voz y Guitarra	Primera edición 1928, IEI/ Colección /No aparece en en elcatálogo de Max Eschig
Broqua, Alfonso	El Tango	1957	1402	ME 6939	Dos Guitarras	Fechado de acuerdo a planchas
Broqua, Alfonso	Estudios criollos	1957	1227	ME 6937	Guitarra	Dedicada a Emilio Pujol
Broqua, Alfonso	Evocaciones criollas: I. Échos du paysage: dans un sentiment de musiques uruguayennes	1929	1209	ME 2183	Guitarra	A mi hermano Enrique/ Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: II. Vidala : Dans la spiritualité de musiques argentines virtuellement incaïques	1929	1210	ME 2184	Guitarra	Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: III. Chacarera	1929	1211	ME 2182	Guitarra	A Regino Sainz de la Maza/Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: IV. Zamba romántica	1929	1212	ME 2185	Guitarra	Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: V. Milongueos	1929	1213	ME 2236	Guitarra	A Andrés Segovia / Colección/Digitacion: Llobet, Miguel
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: VI. Pampeana	1929	1214	ME 2237	Guitarra	Colección
Broqua, Alfonso	Evocaciones...: VII. Ritmos camperos	1929	1215	ME 2238	Guitarra	A Miguel Llobet / Colección/Digitacion: Llobet, Miguel
Cabezón, Antonio de	Duos I, II, III et IX: Obras de musica para tecla, arpa y vihuela	1972	2009	ME 7985	Guitarra	
Cabezón, Antonio de	Fabordon del cuarto tono	1961	1072	ME 7143	Guitarra	Les organistes espagnols du XVIIe. siècle
Campion, François	Sarabande - Gigue	1959	1059	ME 7026	Guitarra	Colección /Les guitaristes français du XVIIe siècle
Cara, Marchetto	Io non compro: Frottola	1965	1317	ME 7536	Voz y Guitarra	
Cara, Marchetto	Se Algun Tempo	1972	1324-4		Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig

Caroso, Fabrizio	Selva Amorosa	1962	1082	ME 7261	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIIe. siècle
Cervantes, Ignacio	Danse cubaine	1957	1406	ME 6921	Dos Guitarras	
Cervantes, Ignacio	Deux dances cubaines: I. La Celosa	1957	1208	ME 6938	Guitarra	Colección / Dedicada à Emilio et Matilda Pujol/ rreglo: Nin-Culmell, Joaquín / Digitacion: Pujol, E.
Cervantes, Ignacio	Deux dances cubaines: II. Adiós	1957	1208	ME 6938	Guitarra	Colección / Dedicada à Emilio et Matilda Pujol/ rreglo: Nin-Culmell, Joaquín / Digitacion: Pujol, E.
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata III en la menor	1968	1097	ME 7771	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata V en la menor	1968	1097	ME 7772	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata IX en re menor	1968	1097	ME 7773	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata XIV en la mayor	1968	1097	ME 7774	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata XIX en re mayor	1968	1097	ME 7775	Guitarra	Colección
Cimarosa, D. / Boghen F.	Six sonates en recueil: Sonata XXIII en la menor	1968	1097	ME 7776	Guitarra	Colección
Corbetta, François	Allemande: Chérie de son altesse le Duc d'York	1957	1018	ME 6848	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbetta, François	Allemande du roy	1957	1019	ME 6849	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbetta, François	Allemande sur la mort du duc de Glocester	1957	1020	ME 6850	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbetta, François	Gavotte: Aymée du Duc de Montmouth	1929	1011	ME 2235	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbetta, François	Le Tombeau sur la mort de Madame d'Orléans	1957	1021	ME 6851	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbetta, François	Passacaille	1957	1022	ME 6852	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbetta, François	Prélude	1929	1008	ME 2324	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Corbetta, François	Sarabande	1957	1023	ME 6853	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe siècle
Correa de Arauxo, Francisco	Voz a la Inmaculada Concepción	1973	2011	ME 8049	Voz y Guitarra	
Couperin, François	Les Petits Moulins à Vent	1969	1117	ME 7893	Dos Guitarras	Fechado de acuerdo a planchas

Couperin, François	Musette de Choisy	1969	1604	ME 7894	Tres Guitarras	
Couperin, François	Musette de Taverny	1969	1601	ME 7801	Tres Guitarras	
Cruz, Ivo	Cortejo e dansa de la Symphonie Amadis	1965	1411	ME 7539	Dos Guitarras	
Cruz, Ivo Título	Pastoral: I. 1er. Ritornello	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Cruz, Ivo Título	Pastoral: II. Sarabanda	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Cruz, Ivo Título	Pastoral: III. Menuetto	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Cruz, Ivo Título	Pastoral: IV. Siciliana	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Cruz, Ivo Título	Pastoral: V. Ritornello final	1960	1407	ME 7033	Dos Guitarras	Colección
Daza, Esteban	Dame acogida en tu ható	1972	1324-2		Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Daza, Esteban	Fantasia	1961	1067	ME 7130	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Dieupart Charles	Trois airs de Danse	1969	1118	?	Dos Guitarras	Fechado de acuerdo a planchas /Esta publicación añadida por Riera como "fe de erratas" en p. 202, no aparece en ningún catalogo
Dowland, John	Come again, sweet love	1965	1315	ME 7538	Voz y Guitarra	
Eynard, Camille	Carnet de notes pour guitare: I. Prélude	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Carnet de notes...: II. Chanson	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Carnet de notes...: III. Giguette	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Carnet de notes...: IV. Berceuse	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Carnet de notes...: V. Esquisse	1959	1232	ME 7047	Guitarra	Colección
Eynard, Camille	Étude: En ut majeur	1957	1220	ME 6926	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Fabini, Eduardo	Mozartienne	1934	1225	ME 4378	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Partitura porta el año de composicion - 1903
Falla, Manuel	Première Danse Espagnole: La Vie brève	1957	1401	ME 6950	Dos Guitarras	
Falla, Manuel de	Chanson du feu follet: Extrait de l'amour sorcier	1962	1236	ME 7243	Guitarra	No aparece en Catálogo de Max eschig / Partitura en el archivo de la UAMUAZ. Donación Robert

Falla, Manuel de	Récit du pêcheur: extrait de l'amour sorcier	1962	1237		Guitarra	No aparece en Catálogo de Max eschig. Ejemplar en IEI archivo
Falla, Manuel de	Danse de la frayer: De l'amour sorcier	1975	1416	ME 8047	Guitarra	No aparece en Catálogo de Max eschig / Partitura en el archivo de la UAMUAZ. Donación Robert
Falla, Manuel de Título	Sept chansons populaires espagnoles: I. El Paño moruno	1957	1501	ME 6929	Voz y Guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de Título	Sept chansons...: II. Seguidilla murciana	1957	1502	ME 6930	Voz y Guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de Título	Sept chansons...: III. Asturiana	1957	1503	ME 6931	Voz y Guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de Título	Sept chansons...: IV. Jota	1957	1504	ME 6932	Voz y Guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de Título	Sept chansons...: V. Nana	1957	1505	ME 6933	Voz y Guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de Título	Sept chansons...: VI. Canción	1957	1506	ME 6934	Voz y Guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Falla, Manuel de Título	Sept chansons...: VII. Polo	1957	1507	ME 6935	Voz y Guitarra	Colección / Transc. Llobet, Miguel
Flecha, Mateo- Fuenllana, Miguel de	Deux Contrepoints Sur l'Air Espagnol "si amores me han de matar"	1972	2004	ME 7981	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Flecha, Mateo- Fuenllana, Miguel de	La Girigonza: (Danse Chantée)	1962	1304	ME 7270	Voz y Guitarra	
Francisque, Antoine	Pavane espagnole	1972	2012	ME 8050	Guitarra	Les luthistes français de la Renaissance
Fuenllana, Miguel de	Deuxième Fantaisie	1962	1079	ME 7258	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Fuenllana, Miguel de	Fantasia I	1954	1014	ME 6707	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Fuenllana, Miguel de	Fantasia II	1954	1015	ME 6708	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Fuenllana, Miguel de	Fantasia III	1954	1016	ME 6709	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Fuenllana, Miguel de	Paseabase el rey moro	1972	1324-1		Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Fuenllana, Miguel de	Quatrième Fantaisie	1954	1081	ME 7260	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Fuenllana, Miguel de	Tiento	1929	1009	ME 2325	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas / Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Fuenllana, Miguel de	Troisième Fantaisie	1962	1080	ME 7259	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle

Gluck, Christoph Willibald	Gavotte: d'Iphigénie en aulide	1959	1108	ME 7032	Dos Guitarras	
Granata, Giovanni Battista	Gigue	1957	1036	ME 6866	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe. siècle
Grau, Agustí	Berceuse ancienne: Évocation	1957	1219	ME 6925	Guitarra	Dedicada a Emilio Pujol
Grau, Agustí	Corranda	1929	1216	ME 2234	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Llobet, Miguel /Pujol, E.
Grau, Agustí	Fable: petite tragédie imaginaire entre deux belettes	1934	1224	ME 4377	Guitarra	
Guerau, Francisco	Canarios: Air de danse	1957	1031	ME 6861	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Espanoleta: Air de danse	1957	1027	ME 6858	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Folías	1957	1030	ME 6864	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Gallardas	1957	1032	ME 6862	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Jácaras: Air de danse	1957	1028	ME 6859	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Marizápalos: Air de danse	1957	1029	ME 6860	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Pavanas	1957	1033	ME 6863	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Guerau, Francisco	Villano	1931	1026	ME 3133	Guitarra	
Halffter, Rodolfo	Giga	1934	1223	ME 4353	Guitarra	Dedicada a Regino Sainz de la Maza
Judenkunig, Hans	Ronde Néerlandaise	1962	1078	ME 7257	Guitarra	Les luthistes allemands du XVIe. siècle
Kapsberger, Johan Hieronimus	Toccatà	1961	1068	ME 7131	Guitarra	Les luthistes allemands du XVIIe. siècle
Le Jeune, Henri	Chanson	1965	1093	ME 7530	Voz y Guitarra	
Le Jeune, Henri	Chanson	1965	1320	ME 7645	Voz y Guitarra	
Le Roy, Adrien	Allemande	1961	1065	ME 7128	Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Branle Gay	1961	1066	ME 7129	Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Gaillarde: La roccae il fuso	1962	1089	ME 7294	Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	J'ai le rebours	1962	1311	ME 7277	Voz y Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Je ne suis moins aimable	1962	1312	ME 7278	Voz y Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Laissez la verte couleur: Chanson	1962	1313	ME 7279	Voz y Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Mes peines et ennuis: Branle gay	1962	1310	ME 7276	Voz y Guitarra	Les luthistes français du XVIe. siècle

Le Roy, Adrien	Neuf branles de Bourgogne	1961	1071	ME 7142	Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
Le Roy, Adrien	Pavanes: I. Branle de poictou	1959	1060	ME 7045	Guitarra	Colección /Les guitaristes français du XVIe siècle
Le Roy, Adrien	Pavanes: II. Si je me vois	1959	1060	ME 7045	Guitarra	Colección /Les guitaristes français du XVIe siècle
Le Roy, Adrien	Prélude et Chanson: la, la, la, je ne ...	1962	1075	ME 7234	Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
López-Chávarri, Eduardo	Sonata no. 2	1957	1218	ME 6865	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Lully, Giovanni Battista	Deux Airs: no. 1	1969	2000	ME 7845	Guitarra	Colección /Les oeuvres originales pour guitare du XVIIe. siècle
Lully, Giovanni Battista	Deux Airs: no. 2	1969	2000	ME 7845	Guitarra	Colección /Les oeuvres originales pour guitare du XVIIe. siècle
Milan, Luis	Fantasia	1931	1017	ME 3134	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milan, Luis	Fantasia del octavo tono	1959	1055	ME 7022	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milan, Luis	Tientos del séptimo y octavo tono	1968	1098	ME 7786	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Milan, Luis	Tientos del tercero y cuarto tono	1969	2002	ME 7878	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Milan, Luis Título	Pavane I	1960	1001	ME 2092	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milan, Luis Título	Pavane II	1960	1002	ME 2095	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milan, Luis Título	Pavane III	1960	1003	ME 2094	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milan, Luis Título	Pavane IV	1960	1045	ME 3135	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milan, Luis Título	Pavane V	1960	1046	ME 3136	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milan, Luis Título	Pavane VI	1960	1047	ME 3143	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Milano, Francesco da	Pescatore che va cantando	1959	1056	ME 7023	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIe siècle
Mozart, W. F.	Adagio	1969	1603	ME 7803	Tres Guitarras	
Mozart, W. F.	Berceuse	1972	1322	ME 8048	Voz y Guitarra	poésie française de Jules Barbier
Mozart, W. F.	Marcha Turca	1968	1114	ME 7787	Dos Guitarras	Fechado de acuerdo a planchas
Mozart, W. F.	Menuet: Du divertissement en ré majeur	1958	1105	ME 6967	Dos Guitarras	
Mozart, W. F.	Sonatine Viennoise	1969	1602	ME 7802	Tres Guitarras	
Mudarra, Alonso	Fantasia de pasos de contado	1954	1012	ME 6705	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Mudarra, Alonso	Romanesca	1962	1076	ME 7235	Guitarra	Les vihuelistes espagnols de XVIe. siècle



Mudarra, Alonso	Triste estaba el rey David: Romance	1962	1302	ME 7268	Voz y Guitarra	Les vihuelistes espagnols de XVIe. siècle
Murcia, Santiago de	Prélude et allegro	1955	1025	ME 6808	Guitarra	
Murcia, Santiago de	Suite en Re mayor	1955	1090	ME 7582	Guitarra	
Narváez, Luys de	Conde Claros: vingt-deux diferencias	1957	1042	ME 6872	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Narváez, Luys de	Fantasia del primer tono	1957	1041	ME 6868	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Petit, Raymond	Nocturne pour guitare	1928	1207	ME 2091	Guitarra	Dedicada a Emilio Pujol
Pisador, Diego	Dites au chevalier que...	1962	1083	ME 7262	Guitarra	Les vihuelistes espagnols de XVIe. siècle
Pisador, Diego	Si la noche haze oscura		?	?	Voz y Guitarra	Sin núm. En Catálogo de Riera. No aparece en catálogo Eschig ni <i>IEL</i> .
Pisador, Diego	Si te vas a bañar Juanica: Villancico	1962	1306	ME 7272	Voz y Guitarra	Les vihuelistes espagnols de XVIe. siècle
Pisador, Diego	Villanelle: mon père, aussi ma mère m'a voulu marier	1954	1013	ME 6706	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIeme siècle
Poulenc, Francis	Valse	1970	1413	ME 7941	Dos Guitarras	
Poulenc, Francis	L'Embarquement pour cythère: Valse musette pour deux pianos	1972	1414	ME 7987	Dos Guitarras	
Rameau, Jean Philippe	Air	1965	1092	ME 7532	Guitarra	
Rameau, Jean Philippe	Le Tambourin	1959	1109	ME 7031	Dos Guitarras	
Ravel, Maurice	Pavane pour une infante défunte	1959	1408	ME 7051	Dos Guitarras	
Rodrigo, Joaquin	Fandango del Ventorillo	1965	1410	ME 7589	Dos guitarras	Fechado de acuerdo a planchas /Pocci anota 1965 como fecha de edición
Rodrigo, Joaquin	Sarabande lointaine	1934	1226	ME 4376	Guitarra	Dedicada: a la vihuela de Luis Milan
Roncalli, Ludovico	Caprici armonici	1957	1038	ME 6867	Guitarra	Les guitaristes italiens du XVIIe. siècle
Rotta, Antonio	La Rocca e il fuso	1961	1070	ME 7141	Guitarra	Les luthistes italiens du XVIe. siècle
Ruiz de Ribayaz, Lucas	Pasacalles	1957	1037	ME 6874	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Salazar, Adolfo	Romancillo	1929	1217	ME 2110	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Sancta Maria, Thomás de	Fabordón y fuga	1965	1091	ME 7581	Guitarra	
Sanz, Gaspar	Canarios: Danse populaire espagnole ancienne	1955	1035	ME 6809	Guitarra	

Sanz, Gaspar	Cinq airs de cour en mi mineur: I. Capricho arpeado por la cruz	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle /
Sanz, Gaspar	Cinq airs...: II. La Preciosa	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle /
Sanz, Gaspar	Cinq airs...: III. Corriente	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle /
Sanz, Gaspar	Cinq airs...: IV. Zarabanda francesa	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle /
Sanz, Gaspar	Cinq airs...: V. Sesquiáltera	1957	1048	ME 6905	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle /
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: I. Rujero	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: II. Paradetas	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: III. Matachin	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: IV. Zarabanda	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle
Sanz, Gaspar	Cinq airs de danse: V. Española	1962	1077	ME 7256	Guitarra	Colección /Les guitaristes espagnols du XVIIe. Siècle
Sanz, Gaspar	Clairons Royaux	1962	1084	ME 7263	Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Sanz, Gaspar	Españoleta: Air de danse	1957	1049	ME 6914	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe. siècle
Sanz, Gaspar	Folías	1928	1006	ME 2096	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe siècle
Sanz, Gaspar	Gallardas	1928	1004	ME 2093	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe siècle
Sanz, Gaspar	Pasacalles	1955	1034	ME 6810	Guitarra	
Sanz, Gaspar	Pavanas	1928	1005	ME 2097	Guitarra	Les guitaristes espagnols du XVIIe siècle
Sanz, Gaspar	Tournoi et bataille	1962	1086	ME 7265	Guitarra	
Scarlatti, Domenico	Pastorale: Sonate IX	1957	1106	ME 6927	Dos guitarras	
Seixas, Carlos	Concerto en la majeur	1969	1116	ME 7882	Guit, VI, Va, Vc	Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare
Seixas, Carlos	Deux menuets	1968	1096	ME 7770	Guitarra	
Senaillé, J.B.	Sonate	1969	1100	ME 7846	Guitarra	Les oeuvres originales pour guitare du XVIIe. siècle
Sermisy, Claude de-Attaignant, Pierre	Tant que vivrai: Chanson	1962	1314	ME 7296	Voz y Guitarra	Les guitaristes français du XVIe. siècle
Sor, Fernando	Andante largo	1962	1087	ME 7266	Guitarra	
Sor, Fernando	Fantaisie dédiée à Ignace Pleyel	1967	1095	ME 7769	Guitarra	
Trombocino, Bartolomeo	Frottola: Aqueste non son plu	1972	1323		Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Esta obra no

	lachine					aparece en catálogo Max Eschig
Trombocino, Bartolomeo	Frotola: Chi se po elegar d'amore	1972	1323		Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Trombocino, Bartolomeo	Frotola: Ogni Mal d'amore procede	1972	1323		Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas /Esta obra no aparece en catálogo Max Eschig
Valderrábano, Enríquez de	Fantaisie du quatrième ton	1962	1085	ME 7264	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Valderrábano, Enríquez de	Guardame las vacas: Sept diferencias	1957	1043	ME 6873	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Valderrábano, Enríquez de	Pavanas	1957	1044	ME 6869	Guitarra	Les vihuelistes espagnols du XVIe siècle
Valderrábano, Enríquez de	Soneto XV - Soneto XX: Soneto XV	1968	1099	ME 7784	Guitarra	Colección /Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Valderrábano, Enríquez de	Soneto XV - Soneto XX: Soneto XX	1968	1099	ME 7785	Guitarra	Colección /Les vihuelistes espagnols du XVIe. siècle
Vasquez, Juan-Fuencilla, Miguel de	Vos Me Matastes: Villancico	1962	1305	ME 7271	Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Vasquez, Juan-Pisador, Diego	En la Fuente del Rosel: Villancico	1962	1303	ME 7269	Voz y Guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Vecchi, Orazio	Non vuò pregare: aria a tre	1965	1316	ME 7537	Voz y Guitarra	
Victoria, Tomás Luis de	Deux motets: I. Popule meus	1969	2003	ME 7879	Guitarra	Colección
Victoria, Tomás Luis de	Deux motets: II. Ave Maria	1969	2003	ME 7879	Guitarra	Colección
Villa-Lobos, Héctor	A Canõa virou: Cirandinha nº10	1957	1404	ME 6876	Dos Guitarras	
Villa-Lobos, Héctor	Therezinha de Jesus: Ciranda nº1	1957	1405	ME 6878	Dos Guitarras	
Visée, Robert de	Gavotte, Bourrée et Menuet	1961	1064	ME 7127	Guitarra	Les guitaristes français du XVIIe. siècle
Visée, Robert de	Le Tombeau de François Corbetta	1957	1051	ME 6915	Guitarra	Les guitaristes français du XVIIe. siècle
Visée, Robert de	Petite suite en ré mineur: 1re. Partie	1928	1007	ME 2098	Guitarra	Colección /Les guitaristes français du XVIIe siècle
Visée, Robert de	Petite suite en ré mineur: 2e. Partie	1928	1007-bis	ME 6802	Guitarra	Colección /Les guitaristes français du XVIIe siècle
Visée, Robert de	Sarabande, Menuet, Passacaille, en mi mineur	1957	1050	ME 6906	Guitarra	Les guitaristes français du XVIIe. siècle
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: I. Prélude	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: II. Allemande	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol

Visée, Robert de	Suite en sol mineur: III. Sarabande	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: IV. Courante	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: V. Gigue	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: VI. Menuet	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Visée, Robert de	Suite en sol mineur: VII. Chaconne	1955	1024	ME 6803	Guitarra	Colección / Prefacio firmado por Pujol
Vivaldi, Antonio	Concerto en la majeur	1960	1113	ME 7077	Violín, viola, violonchelo, guitarra	
Vivaldi, Antonio	Concerto en ré majeur	1957	1107	ME 6928	Guitarra, violín, viola, violonchelo	
Vivaldi, Antonio	Concerto en ut majeur	1969	1115	ME 7849	Dos violines, viola, violonchelo, guitarra	Fechado de acuerdo a planchas
Weber, Karl Maria von	Der Freischütz: Valse	1969	2007	ME 7892	Guitarra	
Weiss, Sylvius Leopold	Gigue	1957	1054	ME 6907	Guitarra	Les luthistes allemands du XVIIe. siècle
Weiss, Sylvius Leopold	Toccatà	1957	1053	ME 6951	Guitarra	Les luthistes allemands du XVIIe. siècle

## ANEXO II

### *Pujol en la Revista Musical Catalana*<sup>365</sup>

La Revista Musical Catalana, que se editó en Barcelona entre 1904 y 1936, es un documento inapreciable para conocer la diversidad e intensidad del movimiento musical de Cataluña en la primera mitad del siglo xx. Exhaustiva en su enfoque aunque no siempre en sus contenidos, recibió colaboraciones de los personajes más importantes de la vida musical española de la época, como Lluís Millet, Joan Salvat, Felipe Pedrell, Higinio Anglés, y muchos otros.<sup>366</sup> A partir del trabajo inédito de Josep Mangado Artigas —quien ha dedicado mucho

---

<sup>365</sup> «La Revista Musical Catalana empezó a publicarse en Barcelona el mes de enero de 1904, hasta su desaparición el mes de junio de 1936, motivada por el comienzo de la Guerra Civil Española (1936-1939), en total se llegó al ejemplar número 390, su periodicidad era mensual. Durante ciertas épocas, debido principalmente a problemas políticos del momento, se editaron varios meses juntos en un solo ejemplar, conservándose la numeración por meses, no por ejemplares editados. La RMC estaba estructurada en una serie de secciones que se mantuvieron prácticamente invariables a lo largo de toda su existencia. Estas secciones se distribuían de la siguiente manera, aunque el orden a veces variaba. En primer lugar “Articles” consistía en una serie de trabajos musicales, continuaba con “Cataluña” más tarde “Moviment Musical” sección que contenía diversas noticias y críticas de los conciertos realizados en Barcelona y otras poblaciones de Cataluña; “Correspondencia” sección dedicada a los corresponsales de la revista que enviaban sus noticias y críticas musicales desde diversas ciudades del mundo; otra sección denominada “Orfeó Català” estaba dedicada a las actividades de esta agrupación coral, propietaria de la revista; “Notas bibliográficas” como su nombre indica consistía en una serie de críticas a las publicaciones de música recientes; “Novas” más tarde “Noticiari” sección de carácter general, se daban noticias sobre las actividades de los músicos; “Obituari” más tarde “Necrologia” sección que se publicaba dependiendo de las defunciones ocurridas en cada momento; “Publicacions rebudes” sección que informaba de las partituras, libros, y revistas musicales recibidas en la redacción de la revista; “Secció oficial” espacio donde se publicaban los reglamentos y otras disposiciones de la entidad propietaria de la revista; “Anuncis” finalmente en las últimas páginas y en la contraportada (dependiendo de los años) aparecen una serie de anuncios comerciales. Además de estas secciones, merece mencionarse la aparición a partir del mes de agosto de 1929 de una nueva sección debido a los cambios tecnológicos del momento, dedicada a “La música en discos”. Después de su forzosa desaparición y con el final de la dictadura franquista, la revista volverá a publicarse a partir de noviembre de 1984. Actualmente permanece activa con el nombre de *Catalunya Música-Revista Musical Catalana*. » Vide: Mangado Josep, *Noticias sobre la guitarra, sus intérpretes y compositores, publicadas en la prensa de Barcelona*, Sant Feliu de Llobregat, 18-07-2002, Vol. I. Inédito. Toda la información de este anexo fue recopilada por Josep Mangado Artigas, quien gentilmente la proporciona al autor en Sant Feliu de Llobregat el año 2004.

<sup>366</sup> Cfr.: MILLET I LORAS, Ma. Dolors, “La Revista Musical Catalana, Catàleg alfabètic d'autors i de matèries”, *Recerca musicològica*, núm. 2 (1982), pp. 125-172.

tiempo a buscar en las publicaciones periódicas de Cataluña todas las referencias que se puedan encontrar sobre la guitarra—, se han seleccionado todas las citas y menciones hechas al nombre de Emilio Pujol, con la esperanza de que estas notas contribuyan a ampliar el conocimiento de su biografía y de los alcances y repercusiones de su obra. Muchas de las noticias que se recuperan de esta manera pueden parecer pueriles, pero el anuncio en un diario local de una nueva obra para guitarra, puede ser el único medio disponible para fechar la obra de un compositor de la época; o la publicidad de una casa de música que promueve sus instrumentos, nos puede ofrecer datos para un estudio socio-económico sobre la práctica musical.

1. Revista Musical Catalana, año XIII, núm. 147, marzo 15, 1916, pp. 102-103:<sup>367</sup>

«Lleida: Tres selectes sessions musicals han tingut lloc aquesta temporada en la nostre ciutat, les quals podem dir que ens recabalaren bon xic de les crisis musicals que sufrim de tant en tant, car foren, pot ben dir-se, varitables aconteixements artístics que deixaren, com poques vegades, entusiasmat al públic, que en gran nombre assistí als tres concerts que anem a ressenyar.

Anaven als dos primers a càrrec dels notables artistes Sra. Na Carme Matas de Ricart, (pianiste), En Josep Ricart (violoncel.lista) i [N'Enric] Pujol (guitarrista), els quals rivalitaren en l'execució de les composicions que integraven els selectes programes. Cada un dintre llur tasca es portà admirablement, aconseguint fer penetrar en el públic tota la unció i emoció de ses formoses interpretacions [...].

Per la seva part, el nostre Pujol, el mestre i gran artista del popular instrument, ens donà, com poques vegades s'ofereix l'ocasió, unes delicioses execucions de petites joies musicals de Mozart, Schubert, Albéniz, Tàrrega, etc., que, sots els seus dits, adquiriren tota llur magnificència. El públic l'aplaudí ben merescudament, demanant-li la repetició d'algunes peces [...] —T”.

2. Revista Musical Catalana, año XIII, núm. 155, noviembre 1916, pp. 349-350:

«Orfeó Gracienc. Recital de Guitarra: En el local social del mateix orfeó, a Gracia, el jove guitarrista Emili Pujol ens proporcionà, el diumenge dia 12, una vetlla delitosa, perquè després d'en Llobet, ell és, sens dubte, el que guarda més pura l'escola equissenciada del gran mestre Tàrrega. El recital que dedicà als socis del referit orfeó, es compongué d'obres originals molt ben triades dintre el repertori de Sors i de Tàrrega, i algunes transcripcions, fetes per aquest autor darrer, de Bach, Mozart, Schumann i Mendelssohn. A la pulcritud de son execució i al sentiment exquisit amb què interpreta en Pujol son ric repertori, hi hem d'afegir la puresa de timbre que de la guitarra sap treure, polsant aquesta sense estridencies, per lo qual, si bé li resta, a voltes, un xic de brillantor a l'instrument, en canvi, la dolçor dels seus sons esfumats cativa a l'oient que, embaladit, escolta amb l'ànim sospès fins el

---

<sup>367</sup> En el artículo se cita a Pujol como [N'Enric] Pujol. Se trata, sin embargo de Emilio Pujol como lo confirman otras fuentes de la época. Vide: *La Vanguardia*, 27 de diciembre 1915. p. 5.

terme de la composició. No obstant la gentada que omplia la grandiosa sala de l'Orfeó Gracienc, el silenci durant l'execució de les peces fou complet, no perdent-se cap de les filigranes que en Pujol anava teixint en la guitarra. Alguns dels números del programa, com el Minuet de Mozart, la Cançoneta de Mendelssohn, el Scherzo-gavota de Tárrega, etc., foren repetits entre sorollosos aplaudiments, i encara en Pujol en va haver d'afegir de nous fora de programa. L'èxit aconseguit pel reputat guitarrista català fou, per tant, dels més complets, i així mateix, dels més justificats, ja que rares vegades el mèrit d'un concertista és exposat amb tant d'art i mestria com la referida nit ens fou donat admirar —S”.

### 3. Revista Musical Catalana, año XIV, núm. 157, enero 1917, pp. 7-8:

«A propòsit dels darrers recitals de guitarra. Per als guitarristes: Palau-me, ho confesso, la dolçor senyorívola de les sonoritats de la guitarra. L'instrument que ens ocupa m'apar ben a propòsit per a donar vida, des d'una llar amiga, a totes aquelles músiques, sabeu?, tant dignes d'ésser gustades (com tot lo delicat!) lluny de la gent, del soroll, i entre ben rars gourmets. El confident per excel·lència dels mestres Sor, Tárrega, Llobet, Segovia, Pujol, etc., m'apareix, en veritat, ple de secrets i boniqueses. Com tot lo humà, porta, però, en son si --cal no oblidar-ho-- ses naturals imperfeccions... Hom veu, per tant, al modern guitarrista, lluitant, ardit, a fi d'obtenir, en ses transcripcions, tot ço (ben sovintet inimitable) que ell sent glatir, que ell sent cantar en les produccions per ell transcriptes. Repeteix, doncs, avui, a propòsit, per exemple, de Schumann, de Mendelssohn, de Beethoven o de Chopin, ço que ja feien, segles enrera, a propòsit de les creacions polifòniques, els antics llautistes! De l'esforç remembrat van sorgint, més d'un cop, si no sempre tots els efectes que l'artista es proposava, noves conquestes tècniques, noves troballes! Tot això ens evoca, inevitablement, tot guitarrista que ens interessi. Ens fa, però, pensar, a més, en lo següent: Que així com existiren, per exemple, instruments predecessors de l'actual piano, existiren, així mateix, instruments anteriors a l'actual guitarra. Ara bé: així com existiren, com queda dit, instruments anteriors a l'actual guitarra i a l'actual piano, existí, anàlogament (sembla, talment, que els guitarristes ho tinguin ja oblidat!), tot un art, tota una música, predecessors, així mateix, de la moderna literatura per a piano... o per guitarra. I jo pregunto: ¿Així com el modern pianista executa avui (adonant-se novament de sa innegable bonesa) la música dels virginalistes, dels clavicordistes i dels clavicembalistes, per què els moderns guitarristes no han de tornar també a fixar-se en la bonesa (també innegable) de les obres, mil voltes jolives, mil voltes belles, dels llautistes i vihuelistes? Com fóra bell —deixeu-m'ho dir— que tota aquella vida que dorm avui, diria's, en mants llibres de xifra, sorgís novament a l'entorn nostre!... Com fóra grat d'oïr un dia, al costat d'un Nocturn de Chopin (i fins sense el Nocturn de Chopin), un bon Tañer de gala, per exemple, del genial Milan, o qualsevol dança, en fi, o fantasia o cançó dels antics llautistes o vihuelistes!\*\* Com aquell art bellíssim, senyorivol, l'evocador d'un sentir ja extingit, d'una vida ja desapareguda, d'un moment ja passat de la nostra vida, de la nostra tècnica, de la nostra historia —o de la vida, de la tècnica o de la historia d'altres pobles—; com quell art, repetim, fóra avui, certament, amorosament escoltat! Per què, doncs, no prestar-li, decididament —ique ja va essent hora!— vida nova? Assistim, fa alguns anys, a un ver renaixement de l'art antic. Música antiga, instruments antics; tot reprèn vida. Ara bé: ¿per què els guitarristes no es decideixen ja, conscientment, amorosament, a lluitar també, ardits, al costat d'altres músics, a favor de l'art antic, a favor de les dolçors de la bellesa, en un mot, creada i amada, un dia, pels vers artistes dels temps que foren? En tot això pensava, darrerament, mentre escoltava, encuriósit, an En Segovia i an En Pujol. F. LLIURAT.

\* N'Emili Pujol, donant-nos, en veritat, una prova del seu bon gust i de la seva erudició, tocà ja, val a dir-ho, en son darrer recital, un Minuet i una Bourrée d'un vihuelista del dissetè segle. Citem amb gust el bell exemple, per lo rar... Caldria, emperò, arribar-se fins el setzè segle. El segle, entre nosaltres, --i no citem sinó alguns noms-- dels Mudarra, Fuenllana, Valderrábano, Narvaez, Milan, etc.

\*\* El vells romances i villancets que els vihuelistas acompanyaven (i tan bellament) es podrien també cantar avui acompanyats per la guitarra”.

#### 4. Revista Musical Catalana, año XIV, núm. 157, enero 1917, pp. 43-45:

«Barcelona, Sala Mozart: recitals Emili Pujol: Els dies 12 i 17 de gener, al vespre, el distingit concertista de guitarra N'Emili Pujol celebrà dos recitals a la Sala Mozart, que es poden classificar entre les més selectes manifestacions d'art de la present temporada. El primer de dits recitals estava dedicat exclusivament a obres d'En Tàrrega, figurant-hi en el programa les següents: Dos preludis en mi, Minuet, Mazurka, Gavota-Scherzo, Estudi, Dos preludis en la, Mazurka, Alborada, Allegro brillant, Capritxo aràbic, Preludi en re, Oremus (op. pòstuma), Plany, Mazurka, Records de l'Alhambra, Dança moresca. El segon recital nomenat «històric», s'ajustà-al programa següent: Minuets en sol i en re, Andante, Allegretto i final, Sors; Minuet i Bourrée, Robert de Viseo (vihuelista del segle XVII); Canço de breçol i Cap-vespre (bocet), E. Pujol; El testament d'Amelia i El Mestre (populars), Llobet; Gavota, J. S. Bach-Tàrrega; Granada, Albéniz-Tàrrega; Somni, Tàrrega; Estudi, Vieuxtemps-Tàrrega. La sola enumeració d'aquestes obres demostra ja l'interès especial d'ambdós recitals; més que un comentari d'elles, sortit poc hàbilment de nostra ploma, ens plau reproduir a continuació la formosa síntesi que davant del programa del primer concert va escriure ben amorosament el mestre Lluís Millet: “Les coses petites quan són bones, semblen guardar un poder més penetrant que les grans: una gota d'essència fa rica de fragància una habitació tancada; una criatura petita i aixerida ompla d'alegria una reunió de persones grans i assabentades. La guitarra, petita i humil, té una gràcia tota seva i més delicadament penetrant que els instruments majors en categoria en la història de l'art. És clar que al dir això no pensem en la guitarra de les tavernes ni en ço que esgarrapa les nostres orelles acompanyant jotas i cançons carrinclones; pensem en la guitarra dignificada per En Sors i idealitzada modernament per En Tàrrega i sos deixebles. Aquesta és la guitarra, digna pubilla de la vihuela i llaüt, en els quals prenía naixença, en certa manera, la monodía, per virtut de les especials transcripcions dels madrigals, cançons i villanescas polifòniques. En Sors empelta en la guitarra el classicisme del segle XVIII; En Tàrrega, el romanticisme del segle XX. Segurament que En Tàrrega, com a compositor, no té el valor d'En Sors; però la influència del primer en la guitarra és més característica i seductora. El tocar d'En Tàrrega tenía tota una modalitat nova, i les seves composicions i transcripcions per a l'instrument guarden i mostren aquella nova llei d'exquísida idealitat. La guitarra d'En Tàrrega canta sempre records llunyanos, les carícies plaents que foren i que l'ànima de l'artista anyorivol evoca amb les sis cordes màgiques, cada una amb el seu só suau ipropi que els dits polsen amatents i àgils, vibrant i ressolant, fent florir harmònics com campanetes de misteri, fent ressonar el bordó com ombra harmoniosa sota la melodía que senglota virginalment en les cordes primes femenines. Tota aquesta música, proveu-la de tocar en un altre instrument i agafarà un altre sentit, potser més intens, però ens semblarà que la flor original de lo delicat i exquisit s'ha esvaït, que l'encís del somni s'ha trencat. Fóra una llàstima que aquest art tan íntim es perdés, que no perdurés entre nosaltres. El primer tractat de guitarra fou fet per un cataà, En Joan Carles Amat; En Sors, català era; i En Tàrrega, fill de terra germana nostra, visqué llarg temps en la nostra terra. Es pot dir que a Catalunya es deu la dignificació de la guitarra. Per ventura joves catalans, deixebles dignes del mestre, sostenen hermosament l'escola d'aquest art, tan bell i exquisit, de la música humil i quieta, tota plena d'intima idealitat.”



Realment, pel que toca a N'Emili Pujol, saludem en ell undigne continuador de l'escola d'En Tàrrega, i ens plau refermar-nos en el judici emès ja en aquesta mateixa REVISTA; i ens hi refermem amb major coneixement de causa, tant en lo referent a la perfecció del mecanisme com a la serietat exemplar de sa interpretació. Que amb honradesa artística, sense valdre's de mitjans de gust dubtós, bé pot l'artista executant fer-se seu el públic, ne són prova palesa els dos recitals que ens ocupen. La Sala Mozart, poc hospitalaria en temps de fred, es vegé, no obstant, curulla de gent en una i altra sessió. I el públic vibrà com poques vegades s'èst vist; les ovacions foren tantes com les obres executades moltes d'aquestes es varen haver de repetir i d'altres es varen afegir a continuació del programa. ¡I miracle el feien un músic modest i sense pose i un instrument ben feble! —A”.

5. Revista Musical Catalana, año XIV, núm. 160, abril 1917, p. 112:

«Barcelona: Sala Mozart: Recital Pujol: El notable guitarrista Emili Pujol, a qui hem elogiat sovint pels seus interessants recitals de guitarra, va donar-ne un altre, a instancies dels seus nombrosos admiradors, el diumenge primer d'abril, a la tarde, vegent-se la sala extraordinàriament concorreguda. En Pujol executà un programa ple d'atractiu, puix dedicà la primera part als romàntics Mendelssohn, Schumann, Chopin i Tàrrega; la segona, als clàssics Sor, Beethoven i Bach; i la tercera, als moderns Llobet, Malats, Granados i Albéniz, tot ells catalans. Les peces originals eren únicament les dels guitarristes Sor (Minuet en la), Tàrrega (Records de l'Alhambra) i Llobet (El Mestre); mes, tan en aquestes composicions, plenes de sonoritats exquisides, com en les restants peces transcrites pels mestres Tàrrega i Llobet, en Pujol sobressortí, com sempre, pel bon gust i la netedad que dóna a les seves interpretacions, en les quals hi vibra, a més, la personalitat ben determinada de l'artista. L'auditori l'aplaudí, doncs, amb entusiasme convençut, i, a més de fer-li repetir bon nombre de peces, n'hi demanà altres fora de programa, accedint-hi En Pujol amb sa proverbial galanteria. Vulgui reconèixer també en aquesta breu notícia, el simpàtic guitarrista, la sincera admiració que per son art sentim —S”.

6. Revista Musical Catalana, año XVII, núm. 193-197, enero-mayo 1920, p. 64:

«Sala Mozart: Quatre guitarristes s'han fet oir en aquesta sala en lo que va d'any: Emili Pujol, Domènec Prat, Andreu Segovia i Alfred Romea. D'En Pujol i d'En Segovia ens eren ja prou conegudes les excel·lències de llur estil i el domini extraordinari que han assolit en el mecanisme de la guitarra. En llurs darreres audicions els hem trobat encara superiors a lo que d'ells esperavem. Els programes, no obstant, sofriren escasses innovacions. Senyalem en primer lloc les magistrals creacions en la guitarra del mestres catalans Sors i Tàrrega, sempre noves i del major interès. Les cançons populars catalanes adaptades al mateix instrument per En Llobet també s'escoltaren amb gran encís. En quant a les transcripcions, n'hi havia, a més d'alguns mestres clàssics, dels nostres malaguanyats músics Albéniz, Granados i Malats. En Prat donà la preferència a les obres originals de Tàrrega, figurant com a més novetat en el mateix programa unes Seguidilles de Mitjana, un Zapateado de Ros i unes Variacions sobre la jota del propi concertista. El programa dispost per En Romea era mereixedor de tota alabança; apart les obres dels ja indispensables mestres Sors i Tàrrega, figuraven en el mateix inspirades composicions de Roberto de Viseo, Aguado, Romea (Imitant una capseta de música), Viñas i Coste; transcripcions de Haydn i Granados (Masurca donada en primera audició), i, com a final, la brillant producció de Mas, Málaga. En Prat i En Romea trobaren per igual en el distingit auditori de la Sala Mozart l'acolliment més entusiasta”.

7. Revista Musical Catalana, año XVII, núm. 193-197, enero-mayo 1920, p. 67:

«Sala de l'Orfeó Gracienc: L'excel·lent guitarrista Emili Pujol en son recital de comiat es vegé de nou aclamat pels nombrosíssims admiradors que compta entre els seus conciutadans. Aumentava l'atractiu del recital algunes primeres audicions: Andante de Haydn, Minuet de Mozart, Estudi i Impromptu de Pujol i Variacions sobre un tema de Corelli de Sors-Llobet; rebudes totes elles amb franc aplaudiment».

8. Revista Musical Catalana, año XVIII, núm. 208-210, abril-junio 1921, p. 107:

«Barcelona. Sala de l'Orfeó Gracienc: Associació Íntima de Concerts: Els quatre darrers concerts corresponen als mesos d'abril i de maig, foren encomanats als notables artistes Emili Pujol, guitarrista [...]. L'exquisit guitarrista Pujol interpretà un programa molt ben triat en el qual ultra les composicions sempre admirables del clàssic mestre català Ferran Sors, i del no menys estimable Tàrrega, hi figuraren transcripcions de obres ben conegudes de Bach, Mendelssohn, Albéniz i Morera, amb algunes obres més, originals dels guitarristes Llobet i Pujol, i la Tomba de Debussy d'En Manuel de Falla. Aquesta darrera composició per la seva novetat i per son mèrit dintre la moderna tècnica, constituí la peça culminant del programa. En Pujol l'interpretà amb un amor gran, fent ressaltar la seva característica, que és un *andalussisme* de la més bona llei».

9. Revista Musical Catalana, año XIX, núm. 220-222, abril-junio 1922, p. 120:

«Barcelona: Palau de la Música Catalana: Associació d'Amics de la Música: El desè concert tingué lloc el dia 28 de març prop-passat, essent confiat al ben conegut concertista de guitarra N'Emili Pujol. El programa era el següent: I. Minuet, Andante cantabile, Allegretto, Sors; Minuet, Mozart; Bourrée, Bach; II. Estudi, Massurka, Allegretto, Caprici alarb, A l'Alhambra, Tàrrega; III. Guajira gitana, E. Pujol; Homenatge a Debussy, Falla; El mestre, La filla del marxant, Llobet; Variacions sobre un tema de Corelli, Sors-Llobet.-- Fora de programa: Dança de "El Amor brujo", Falla.

El programa era triat aposta per a palesar els diversos aspectes de la guitarra, des de'l gènere clàssic, en el qual l'instrument tingué un mestre de primer ordre, el català Sors, fins al gènere popular i al gènere modern i al gènere que podríem anomenar d'execució transcendent: tal l'última composició del programa; passant pel renovador de la guitarra, el mestre del concertista, En Tàrrega, les composicions del qual són com no n'hi ha d'altres, adequades a l'instrument. Encara que alguna d'aquestes no sigui d'or de llei, recordem de passada que entre les menys conegudes —Preludis, Estudis— hi ha veritables gemmes. El triomf d'En Pujol fou absolut. Del temps que no s'havia fet sentir en públic a Barcelona, hom vegé totseguit que havia donat un pas definitiu en sa carrera. A sa musicalitat exquisida, a sa fina sensibilitat de sempre, hi afegeix ara el més gran domini de la tècnica; té una seguratat, un equilibri que no li coneixíem i què és fruit de maduresa. I son bell estil és realçat per la puresa del sò, puresa i robustesa a la vegada; qualitats obtingudes per sa manera especial de tocar la corda, amb l'extremitat carnosa del dit, no amb l'ungla, nova escola d'execució adoptada per En Tàrrega en sos últims temps en l'estudi i perfeccionament de la qual el sorprengué la mort. El mestre treballà fins a la darrera hora, conscient de que Labor ímprobis ommni vincit; el deixeble segueix ses petxades —G».

10. Revista Musical Catalana, año XXII, núm. 258-262, junio-octubre 1925, p.

187:

«Des de Brussel·les: [...] Dos guitarristes ben coneguts dels barcelonins: En Sainz de la Maza i N'Emili Pujol, han trobat aquí també un bon acolliment. Els sons

delicats que saben treure de llur petita caixa de música encisen de debò i tothom se'n sent corprès. El repertori d'En Sainz de la Maza és escollidíssim, sense oblidar els clàssics, l'estil dels quals sap ponderar amb discreta expressió”.

11. Revista Musical Catalana, año XXII, núm. 263-264, noviembre-diciembre 1925, p. 276:

«Associacions de Música de Catalunya: Concerts celebrats durant el mes de desembre: Dia 22: Emili Pujol, guitarrista: Associació de Vich”.

12. Revista Musical Catalana, año XXIII, núm. 267-268, marzo-abril 1926, p. 79:

«Barcelona, Sala Parés: Emili Pujol: El recital donat a la Sala Parés, pel sempre aplaudit guitarrista Emili Pujol, assolí un èxit franc. El ben notable concertista tocà pàgines de Bach, Sor, Gaspar Sanz, Tàrrega, Robert de Viseo, P. San Sebastián, Llobet, M. de Falla i E. Pujol. Farem constar que Emili Pujol triomfà sense enganys. Lluí, en les seves interpretacions, el més bell equilibri. Pujol tocà, doncs, la guitarra amb dignitat. I obté efectes ben agradosos. No hi ha dubte que és avui un dels millors concertistes catalans. Es, a més, un dels que honoren el bonic instrument. Pujol —repetim-ho— assolí un èxit franc, merescudíssim”.

13. Revista Musical Catalana, año XXIV, núm. 277-278, enero-febrero 1927, p. 12:

«Des de Ginebra: [...] Emili Pujol assolí també un gran èxit. Era la primera vegada que tocava a Ginebra. Fou una llàstima que els seus dos recitals fossin els mateixos dies que els que donava En Segòvia [...] Ginebra, 11 gener 1927. Lluisa Bosch i Pagès».

14. Revista Musical Catalana, año XXIV, núm. 277-278, enero-febrero 1927, pp. 29-30:

«Barcelona, Palau de la Musica Catalana: els poetes i els músics. Les sessions segona i tercera de la tanda bellament iniciada pels Concerts Blaus foren dedicades respectivament als poetes Josep M<sup>a</sup> de Segarra i Josep Carner. La popular estimació de què frueixen ambdós entre els nostres ciutadans portà al Palau un públic dels més entusiastes que omplí completament el pati i galeries. Les sessions aquestes tenien certament un poderós atractiu i era la col·laboració personal dels poetes mateixos en la recitació de poesies que omplia la part central del programa. Fou un èxit ben viu el que assoliren els nostres gloriosos poetes davant d'una sala atapeïda, a la qual l'element jove donava un aspecte rialler ple d'optimisme consolador. La part musical no fou menys digne d'aplaudiments. En la sessió Sagarra hi prengueren part la soprano Mercè Plantada, el pianista Longàs i el guitarrista Sainz de la Maza. Varen estrenar-se un gran nombre de cançons originals dels mestres Català, Longàs, Llongueras, Morera, Pahissa, Pujol, Toldrà i Zamacois, i totes en general varen complaure força l'auditori. Despertaren especial interès les Cançons de carrer, amb acompanyament de guitarra del mestre Morera, però l'acolliment que trobaren al Palau fou quelcom reservat. Són com un ressó del gust popular que imperava a casa nostra vers la segona meitat del segle passat. Els falta certament la malícia necessària per a fer-les assequibles al públic d'avui, el qual no estigué d'acord aquesta vegada amb les intencions de l'autor».

15. Revista Musical Catalana, año XXV, núm. 289, enero 1928, pp. 34-35:

«Barcelona, Palau de la Musica Catalana, Associació d'Amics de la Música: Emili Pujol. Aquest excel·lent guitarrista ens ofrenà, en el darrer concert dels Amics, un programa ple d'atractiu per les novetats que incloïa. Hem d'agrair-li principalment l'execució intel·ligent de les obres antigues de Lluís Milán, F. Corbetta, Gaspar Sanz, Robert de Viseo i J. S. Bach. Cauraren un particular encís la Gallarda i Folia, de Gaspar Sanz, i sobretot el Preludi per a llaüt, de Bach, que s'adapta perfectament a la guitarra. La música moderna hi era representada per diverses obres de Broqua, Petit, Falla i Pujol (el propi concertista). Les composicions de Broqua, músic argentí, són, certament ben personals. Agradà particularment la darrera, molt característica, que té per títol Chacarera. Les obres d'En Pujol, Guajira i Sevilla, dintre l'ambient andalús que respiren, fan molt bon escoltar. El programa comportava encara obres ja conegudes de Sors, Tàrrega, Albèiz i Malats. La Serenata d'aquest darrer autor, el malaguanyat pianista, i l'Allegro brillant, de Tàrrega, foren polsades per En Pujol amb una maestria gran. Les execucions polides del meritíssim guitarrista, no cal pas dir-ho, causaren el major encís —S».

16. Revista Musical Catalana, año XXV, núm. 289, enero 1928, pp. 34-35:

«Sala Mozart: Rosa Rodés: La senyoreta Rosa Rodés, deixeble d'En Miquel Llobet, desgranà en el seu recital de guitarra, celebrat el dia 11 de novembre passat, un programa molt escollit. Sors, Tàrrega, Pujol i Llobet emplenaren gairabé tot el programa. De N'Emili Pujol oïrem una Tonadilla i un Tango que ofereixen, dintre un ambient francament popular i castís, qualitats molt meritòries. La senyoreta Rodés posseeix un temperament musical de primer ordre. La seva tècnica, d'una finesa extraordinària i l'estil depurat de les seves execucions, fan la gentil guitarrista mereixedora de l'elogi més sincer».

17. Revista Musical Catalana, año XXV, núm. 289, enero 1928, p. 36:

«Francesc Alfonso: El recital de guitarra que donà Francesc Alfonso en la mateixa Sala Mozart el 7 de desembre, fou escoltat per un públic d'iniciats que jutjà de manera ben favorable la polida tasca del jove guitarrista que ja vàrem esmentar en el número proppassat. Novament hem reconegut en ell un temperament d'artista conscient i ben sensible a l'exteriorització expressiva de la música, per la qual cosa les seves interpretacions prenen un relleu extraordinari que produeixen sempre el major encís. Executà composicions originals de Sors, Tàrrega, Llobet i Pujol i transcripcions d'obres ben conegudes de Bach, Schumann i Malats, totes elles aplaudides amb sincera admiració —S».

18. Revista Musical Catalana, año XXV, núm. 290, febrero 1928, p. 64:

«París. Els nostres artistes, el violoncel·lista Cassadó i el guitarrista Pujol, també han triomfat darrerament. [...], i Emili Pujol, a la sala Erard, amb un interessantíssim programa, que interpretà el nostre guitarrista amb aquell talent que tots li admirem —Joan Gibert-Camins».

19. Revista Musical Catalana, año XXV, núm. 296, agosto 1928, p. 286-287:

«Barcelona, Sala Mozart: Concerts Diversos: L'activitat d'aquesta sala de concerts durant el curs passat ha estat ben pròdiga, ja que un gran nombre de concertistes, coneguts els uns i novells els altres, han alternat continuament, trobant allí l'acolliment favorable per a la fàcil expansió de llurs mèrits respectius. Dos guitarristes ben notables, que a la mateixa Sala haviem ja aplaudit en altres ocasions, s'han manifestat de nou: Sainz de la Maza i Frances Alfonso. El primer, en dos recitals ben interessants per les novetats que oferien, fou escoltat amb

plena delectança. Algunes primeres audicions de Turina, Salazar, Moreno-Torroba, Ponce (cançons mejicanes), Aguirre i Sainz de la Maza, meresqueren el més franc acolliment. N'Alfonso fou admirat novament per la intensitat d'expressió que comunica a les obres del seu repertori. Sors i Tàrrega, així com Pujol i Moreno-Torroba, pel que es refereix a les composicions originals, aconseguiren versions plenes d'encís, i en les transcripcions de Bach, Schumann i Malats, el guitarrista Alfonso es mostrà, com executant, a un nivell no menys envejable».

20. Revista Musical Catalana, año XXVI, núm. 301, enero 1929, p. 42:

«Publicacions rebudes. Edicions Max Eschig, París. Emilio Pujol: *Bibliothèque de Musique ancienne et moderne pour guitare*: Autors antics: Luis [sic] Milán, Pavana I, Pavana II, Pavana III; Gaspar Sanz, Gallardas, Pavanas, Folias; R. de Visée, Petite Suite en re menor; Autors moderns: Raymond Petit, Nocturne per a guitarra».

21. Revista Musical Catalana, año XXVI, núm. 303, marzo 1929, p. 124:

«Publicacions rebudes. Edicions Max Eschig, París: Alfonso Broqua: Cantos de Paranà Guazú (Paraná Guazú, Bito-Bio, Tarde de verano), per cant i guitarra (Broqua-Pujol)».

22. Revista Musical Catalana, año XXVI, núm. 310, octubre, pp. 441-442:

«Bibliografia. Biblioteca de Música antiga i moderna per a guitarra. Max Eschig, París: Amb veritable satisfacció haig de moure la ploma —encara que un xic tard— en elogi d'unes obres ben notables que ha transcrit de la música xifrada en què foren fetes a l'anotació moderna, l'Emili Pujol, l'exquisit artista i amic, que tant s'afanya a l'estranger, singularment a París, on redideix, en enaltir la guitarra i la música, no escassa, que posseeix aquest poètic instrument. Per els que, com jo, havem proclamat constanment, i des de fa alguns anys, amb la ploma, amb la paraula i amb concerts, les excel·lències de molta de la música de guitarra, la qual es creia que no existia o era mirada despectivament, ens omple de goig tot allò que signifiqui un pas per el camí de vindicació i popularització dels veritables valors amb què compta el referit instrument. L'Emili Pujol l'ha donat, i ben bo, amb la publicació d'unes obres excel·lents del patrimoni antic de la guitarra. Formen part, les peces a què ens referim, de la "Biblioteca de Música antiga i moderna per a guitarra", de les edicions Max Eschig, de París. Heus ací els títols de les obres transcrits per En Pujol de la música xifrada: Tres pavanas, de Lluís Milán, un dels més remarcables vihuelistes del segle setzè que va destacar-se al seu temps per la seva vena abundosa i els seus atreviments musicals, gaire bé revolucionaris en algunes de les seves produccions.

Gallardes, pavanas i folies, de Gaspar Sanz, guitarrista aragonès del dissetè segle, que deixà escrites un bon nombre de composicions inspiradíssimes, d'acurada factura, i exornades, a més, amb sentiments vivíssims de la terra.

I una Suite, de Robert de Visée, guitarrista de Lluís XIV, i que gaudí de gran prestigi en la Cort del "Rei Sol". Robert de Visée, o Viseo, que uns anys després de la seva mort restà poc menys que oblidat, el comença a vindicar, a mitjans del segle passat, Napoleó Coste, guitarrista i compositor notabilíssim, el qual, en l'edició que publicà del Mètode, de Ferran Sor, de qui fou deixeble, inclogué algunes peces de l'esmentat Robert de Visée, transcrits a la notació corrent, amb veritable maestria. Robert de Viseo, podem dir, és un dels més exquisits valors clàssics de la guitarra. La Sarabande que forma part de l'esmentada suite, es troba, també, en una obra de Haendel. Cal fer constar que no és un plagi de Viseo aquesta coincidència, puix aquest és d'època anterior a la de Haendel. Tampoc és de creure que Haendel s'aprofités de la inspiració de ningú. El més lògic de suposar, és que la Sarabanda que ens ofereixen els dos referits músics sigui popular, i diem això, perquè Robert

de Viseo recollí, en els seus llibres de composicions per a guitarra, algunes de les danses populars més característiques del seu temps. La tasca realitzada per l'Emili Pujol en les edicions de les obres que acabem de referir, és, com havem dit al començament d'aquestes ratlles, digna del més entusiasta elogi. Les Edicions Max Echig, de París, juntament amb les obres abans esmentades, ens ofereixen encara un bonic Nocturne per a guitarra, de Raymond Petit, peça d'original factura que ha digitat l'Emili Pujol amb cura ben lloable —Alfred Romea».

23. Revista Musical Catalana, año XXVI. Núm. 312, diciembre 1929, pp. 520-521:

«Barcelona, Sala Mozart: Emili Pujol, Matilde Cuervas: Emili Pujol executà, en son recital del 22 de novembre, a la Sala Mozart, pàgines interessants de Lluís Milan, F. Corbetta, R. de Visée, Bach-Tàrrega, Sors, P. de San Sebastian, Tàrrega i Villa-Lobos. Tocà, per damunt de tot, de manera perfecta, les obres modernes del P. San Sebastian, de Villa-Lobos, d'Agustí Grau, etc. El ben conegut guitarrista és ben sensible, es diria, a la modernitat. Ritmà, però, amb traça, intel·ligentment, l'obra de Bach i interpretà de manera exquisida, per exemple, certa producció de R. de Visée.

Cal fer constar un cop més que Emili Pujol és un artista exquisit, pulcríssim. Hom l'aplaudeix sempre amb gust. I, sentint-lo, és fàcil comprendre els seus èxits aquí, entre nosaltres, i fora d'aquí. I farem constar que Emili Pujol fou aplaudidíssim. En col·laborar amb Emili Pujol en les transcripcions per a dues guitarres d'obres de Granados, Bizet, Albèniz, A. Broqua i Morera, Matilde Cuervas palesà que és també una excel·lent guitarrista. I fou també aplaudida —X».

24. Revista Musical Catalana, año XXVI, núm. 312, diciembre 1929, pp. 528-529:

«Conferentia Club: la guitarra comentada per Emili Pujol: L'eminent concertista de guitarra Emili Pujol ocupà darrerament la tribuna de Conferentia Club, dissertant sobre la guitarra espanyola i la seva història. Fou una sessió plena d'adorable encís, perquè ja és sabut que Emili Pujol no és solament un [excel·lent] guitarrista, sinó també un musicògraf expert i un artista de cor, els mèrits del qual coneixen prou a l'estranger, on la seva obra de divulgació entorn l'instrument que conrea és dignament estimada i valorada. Parlà, doncs, de la guitarra amb exaltat amor; elogià les seves qualitats expressives, recordà els seus orígens i la fidelitat que el poble li ha servat sempre, ja que en el transcurs dels segles l'estudi de la guitarra ha sofert entre la gent culta injustificats oblits. Actualment, per sort, és objecte d'especial atenció per part d'un gran nombre d'artistes, i alguns compositors eminents s'han prestat de bon grat a enriquir el repertori del mateix instrument. Emili Pujol féu remarcar com el conreu de la guitarra s'especialitzà dintre la península ibèrica. Els famosos "vihuelistes" del segle XVI han merescut sempre la major estimació dels musicòlegs. En Pujol va fer-nos oir de Milan una Pavana plena de caràcter i distinció. Fora d'Espanya, alguns pocs guitarristes imposaren també llur art en les corts de passades èpoques. De Corbetta i de Viseo, per exemple, s'en conserven pàgines força estimables que proclamen la ciència i bon gust d'aquests autors. El conferenciant va interpretar-nos dues d'aquells antics guitarristes que, juntament amb una de Gaspar Sanz, guitarrista aragonès del segle XVII, s'escoltaren amb ben marcat interès.

Durant el segle XVIII hi hagué un període de decadència en la producció guitarrística, però les figures pretigioses de Dionis Aguado i del mestre Ferran Sors (el Beethoven de la guitarra, com l'anomenava Fetis) en començar el segle XIX

enliren novament el popular instrument. Amb les obres d'aquests mestres, la guitarra assoleix l'esplendor major de la seva escola clàssica.

Altra vegada en desús la guitarra, a darreries del segle passat, fou Tàrrega qui l'enlairà novament. Hereu dels romàntics, trobà en el castís instrument el secret d'una sensibilitat expressiva mai no assolida encara. Ultra les peces consignes, Emili Pujol executà amb la major perfecció dos minuets de Sors, una Improvisació de Tàrrega i una Vidala de Broqua, compositor de l'Uruguai, que s'escoltaren amb complaença gran.

La sessió terminà amb l'audició d'algunes peces de caràcter popular, interpretades amb admirable pulcritud per la senyora Matilde Cuervas, la qual compartí amb En Pujol els aplaudiments de l'auditori, després d'executar plegats, a dues guitarres, la brillant Farruca de Manuel de Falla. La conferència organitzada darrerament per Conferentia Club, ens plau consignar-ho, deixà al distingit concurs que emplenava el recollit saló de l'Hotel Ritz un record inesborrable —S».

25. Revista Musical Catalana, año XXVII, núm. 315, marzo 1930, p. 129:

«París [...]. No vull acabar sense fer constar l'èxit del delicat guitarrista Emili Pujol. A la Sala Erard, i entorn de la seva guitarra, un públic selecte i nodrit admirà la fina execució de l'artista i també les interessants i personals notes de la Vidala de Broqua i la exquisida i jovenívola musa de Joaquim N. Culmell —Joaquim Rodrigo».

26. Revista Musical Catalana, año XXVIII, núm. 330, junio 1931, p. 222:

«Sala Mozart: Concerts Diversos: En plena activitat durant el curs, aquesta sala ha acollit diversos artistes que han estat escoltats pels respectius auditoris amb una atenció que demostrava prou l'interès que llurs interpretacions despertaven. Dos guitarristas es feren sentir: Lalyta Almirón, artista argentina, i francesc Alfonso, que té guanyada ja entre nosaltres una excel·lent reputació. El programa de la senyoreta Almirón oferia escassa novetat; reunia peces ja ben conegudes de Sors, Coste, Moreno Torroba, Llobet i Tàrrega i transcripcions de Bach, Mendelssohn, Albèiz, Turina i P. Donòstia, i en primera audició, dues cançons mexicanes de Ponce. Impossibilitats d'assistir a n'aquest recital esperem ocasió més favorable per a conèixer el talent que en el seu país reconeixen a la joveníssima guitarrista argentina. Francesc Alfonso deixà ben satisfet el seu auditori amb les excel·lències del seu art refinat. El programa era de bon gust; una part sencera fou consagrada a Bach; en el repertori modern escollí composicions plenes de caràcter de Villa-Lobos, Broqua, Ponce, Turina i Pujol. Les ovacions que se li dedicaren foren vibrants i abundoses [...] —S».

27. Revista Musical Catalana, año XXIX, núm. 337, enero 1932, p. 45:

«Publicacions rebudes. Llibres. Emili Pujol: La guitarra y su historia, conferencia. Casa Romero y Fernández, Buenos Aires».

28. Revista Musical Catalana, año XXIX, núm. 347, noviembre 1932, pp. 461-462:

«Moviment musical. Barcelona. Institut d'Estudis Musicals: Francesc Alfonso: Aquesta novella institució, on s'agrupa el més granat de la nostra juventut musical, inicià el passat octubre, amb el més bell encert, el curs de les seves actuals activitats a l'Hotel Majestic. El guitarrista Alfonso, al qual fou encomenada la sessió

inaugural, és, a més d'un pulcre instrumentista, un artista consciencios, enamorat com qui més de la música, que sap triar entre el millor repertori de la guitarra, i sap compenetrar-se de la manera més fidel amb els autors que interpreta. Els seus recitals interessaven fortament, puix, ultra la qualitat de les peces, l'ordre d'aquestes en el programa és fet amb intel·ligència, sense els bruscos contrastos d'estil que sovint destaroten l'auditori. En el seu darrer recital, ofrenat als socis d'Estudis Musicals, executà amb finesa i bon gust obres originals de Viseo, Sors, Tàrrega, Llobet, Villa-Lobos, Turina i Pujol. Agrupades les dels tres primers autors a la primera part, l'auditori pogué estimar tres períodes brillants de la música, el clàssic més pur en la Suite en re menor, de Viseo; el postclàssic en el Minuet i Estudi, de Sors; el romàntic, en plena florida, que ressalta en els Preludis i l'Allegro brillant, de Tàrrega. Amb igual encert agrupà l'Alfonso, a la segona part, les obres inspirades en el gènere popular: les cançons catalanes harmonitzades per M. Llobet; el curiós Chôrinho, del músic brasiler Villa-Lobos, i els aires andalusos de Turina (Fandanguillo), i Pujol (Sevilla), després dels quals, fora de programa, escoltàrem encara una de les Danses espanyoles, tan característiques del malaguanyat Granados. Ben sensible a les bel·leses del programa desgranat, l'auditori festejà amb llargs aplaudiments l'excel·lent guitarrista, ponderant la seva tècnica i el sentiment expressiu que respiren totes les seves interpretacions, i l'obligà també a repetir la Cançó del lladre, que tan profunda emoció desperta sempre, ben adaptada ara a la guitarra per En Llobet. El recital fou precedit d'una conversa amena, però potser un xic massa diluïda, del senyor Josep M. de Sucre, qui d'una manera particular s'entretingué en el record anecdòtic dels mestres catalans Sors i Tàrrega —S».

## 29. Revista Musical Catalana, año XXX, núm. 352, abril 1933, pp. 174-175:

«Bibliografía. Emili Pujol: La Guitarra y su Historia. Romero i Fernández. Buenos Aires: Es tracta d'una conferència que el seu autor llegí a l'Anglo Spanish Society, de Londres, a la Revue Internationale de Musique et de Danse, de París, a Conferentia Club, de Barcelona, etc. Ningú no ignora que Emili Pujol és un molt notable guitarrista. És, a més, un artista delicat, conscient del seu art. És un home estudiós. Ho proven les seves transcripcions la seva, diem-ne intimitat, amb la cifra dels vihuelistes i ho palesa, d'altra banda, la important, la interessant conferència que acabem de llegir. Heus ací una síntesi ben feta, segura, entorn de La Guitarra y su Historia. Pujol parla dels antecedents històrics del bonic instrument, de la guitarra llatina i de la guitarra moresca, de la vihuela i dels vihuelistes i de la importància de l'obra dels ben personals artistes hispànics del segle setzà, de les Pavanas de Lluís Milan, de la guitarra del músic i de la guitarra del poble, de la desaparició de la vihuela, de la guitarra espanyola, dels guitarristes del segle XVIIIè i de la importància de l'obra llur, del Pare Basilio i dels seus deixebles, de Ferran Sor, de Dionis Aguado, de Mauro Giuliani, de Francesc Tàrrega, de l'Escola de Tàrrega, del panorama actual de la guitarra a Espanya i als altres països, de les obres escrites per a la guitarra i de llur transcendència artística, dels constructors de guitarres, de la guitarra del poble, de la música flamenca, etc. Ja no cal dir que Emili Pujol s'atura a parlar del nostre Ferran Sor i també de Tàrrega, de l'original i genial artista del qual foren deixebles Miquel Llobet i el propi Emili Pujol. I en ocupar-se dels actuals guitarristes espanyols, Pujol parla de Miquel Llobet, de Daniel Fortea (que fou també deixeble de Tàrrega), de J. Robledo, d'Andreu Segòvia, de Sainz de la Maza, etc. I no oblida de fer constar (i amb raó) que, pel que es refereix a la guitarra, "Barcelona fué a través de los tiempos el más poderoso baluarte." I afegeix Pujol: "El método del Dr. Carlos Amat, el primero que existió, fue editado en Barcelona en lengua castellana y catalana. De los pocos Conservatorios que enseñan oficialmente la guitarra en el mundo entero, uno es la Escuela Municipal y otro el Conservatorio del Liceo de la misma ciudad. Sor nació en Barcelona; Arcas pasó allí largas temporadas, y allí fueron editadas sus obras;



Tàrrega, aunque valenciano, vivió en Barcelona la mayor parte de su vida, y de allí puede decirse que nace el apogeo actual de la guitarra. "Catalanes fueron José Viñas, Costa y Hugas, Magín Alegre, los hermanos Bassols, Broca, Ferrer, Bosch, Mas y Bonet, como lo son los guitarristas actuales Alfonso, Baigol, Coloma, Ferrer, García, González, Guiu, Juliana, León Farre, Miquel Llobet, Nogués Opisso, Prat, Queralt, Romea, Rosita Lloret, Rosa Rodés, Teresa Ramón, Gracián Tarragó y otros, que irradiando desde Barcelona, van esparciendo su arte por todos los ámbitos del planeta. "Rosita Rodés y Francisco Alfonso, el más joven de todos ellos, han sido particularmente elogiados este año en París y Berlín por el público y la crítica. "En Barcelona se cultivan todas las escuelas. Grupos que siguen escrupulosamente la escuela de Tàrrega; otros, solamente influenciados por ella; otros, inspirándose en las antiguos procedimientos de Aguado; y otros cultivando por todo lo alto el género popular andaluz, conjunto de circunstancias que elevan a Barcelona ante los admiradores de la guitarra del mundo entero, como la Meca de su ideología artística."

Tots els músics i aficionats llegiran amb gust i amb eficàcia la interessant, l'assenyada síntesi d'Emili Pujol entorn de La Guitarra y su Historia —F. LL».

30. Revista Musical Catalana, año XXX, núm. 353, mayo 1933, p. 228:

«La música en discos. Discos que pertanyen al catàleg de la casa "La Voz de su Amo". Solistes instrumentals: [...]. Dues danses extretes respectivament, d'El Sombrero de tres picos i de La vida breve de M. de Falla, interpretades pels guitarristes Matilde Cuervas i Emili Pujol i transcrites per a dos guitarres per aquest darrer (Disc DA 4232) [...]. Les conegudes i característiques danses de Manuel de Falla, que hem anunciat més amunt, són transcrites excel·lentment pel nostre admirat guitarrista Emili Pujol. L'execució a dues guitarres, pel propi transcriptor i Matilde Cuervas, acusa molta unitat i fa admirar les belles sonoritats assolides pels dos instrumentistes, la tècnica tan sòlida dels quals es transparenta a meravella en aquest disc, d'una puresa de timbre del tot elogiable —LL. M<sup>a</sup> M».

31. Revista Musical Catalana, año XXX, núm. 355, julio 1933, p. 284:

«Orfeo Gracienc. Rosa Lloret: El recital de guitarra que la senyoreta Rosa Lloret dedicà el dia 11 de juny als socis de l'Orfeo Gracienc, amb la generosa oferta de destinar els beneficis obtinguts a la Comissió d'Auxilis als Orfeonistes, aconseguí un èxit brillantíssim. L'audició fou precedida d'una conferència a càrrec de la mateixa concertista, la qual palesà el profund estudi que ha dedicat a la guitarra, interessant-se no solament per la tècnica del popular instrument, sinó també per la seva història. La senyoreta Lloret comença amb les següents paraules: "Confesso amb sinceritat que aquest és un dels moments de la meua vida artística en què frueixo d'una més gran satisfacció, presentant-me en aquesta benemèrita entitat. Encara que sigui en qualitat de novella professora, me n'entro ben resoluta en aquest sagrat temple, freturosa de fer-hi també l'ofrena del meu modest càntic en holocaust a la guitarra, l'instrument dels meus amors." "En venir a parlar-vos del Desenvolupament històric de la guitarra clàssica, ho faig amb la il·lusió que a vosaltres us servirà com a recordatori que us impulsí a contribuir al ressorgiment que, per sort de l'art, des de fa bastant de temps, s'ha tornat a iniciar en bé d'aquest instrument tan incomprès i oblidat per molts, i que tantes reaccions i decadències ha sofert durant la seva llarga vida."

La senyoreta Lloret afegí, que aquest instrument és essencialment femení, d'una poesia i d'una bellesa sorprenents. "La seva forma gràcil; la gentil posició que ha d'adoptar-se per polsar-lo; la delicadesa expressiva dels seus sons, i, sobretot, la seva deliciosa intimitat, fan que sobresorti tot l'encís de la dona, donent-li un caire romàntic i somniador."

La notabilíssima concertista féu una descripció meticulosa de l'evolució de la guitarra des del seu origen (3.000 anys abans de la nostra Era) fins a darreries del segle XVI en què el nostre Joan Carles Amat publicà el primer Tractat de guitarra castellana i catalana. Llegí alguns curiosos fragments d'aquest Tractat, i tot seguit donà una relació dels més famosos guitarristes; entre ells, Gaspar Sanz, Roberto de Viseo i Francesc Corbetta, al segle XVII; el Pare Bassili i Ferran Sors, al XVIII; Francesc Tàrrega, més aprop nostre. D'aquests músics, celebrats arreu, la senyoreta Lloret ens proporcionà dades curioses. Parlà finalment dels compositors i guitarristes del nostre temps que han enriquit el repertori de la guitarra; esmentà encara el nom d'alguns violers que s'han distingit en la construcció del mateix instrument, i féu notar, amb molt bon criteri, com el poble, "aquest gran infant de cor noble i generós, impulsat ja sigui per la tradició, l'instint, el sentiment, o pel seu intens romanticisme, no ha abandonat mai la guitarra en les seves davallades, ans al contrari, l'ha emparada amb efecte i n'ha fet la seva íntima i fidel companyona, corresponent-li aquesta amb tant amor, que l'ha ajudat a cantar amb fervor les seves més sentides penes i joies."

La senyoreta Lloret en acabar la seva assenyada dissertació fou molt aplaudida, però escoltà encara llargues ovacions en desgranar el programa del seu recital. En ell eren compreses pàgines valuoses del mestres més celebrats de les passades centúries, els noms dels quals han estat ja consignats en aquesta ràpida nota, i estimables composicions també dels músics més moderns: Fortea, Llobet, Albènz, Falla, E. Pujol i Malats. El selecte i nombrosíssim públic ple d'interès havia assistit a la sessió, escoltà totes les obres amb un embadaliment ben comprensible si tenim en compte l'art exquisit i la tècnica depurada que han consagrat el prestigi de la gentil guitarrista, que tans èxits té ja aconseguits en el transcurs de la seva carrera de concertista —S».

### 32. Revista Musical Catalana, año XXXI, núm. 363, marzo 1934, p. 1119:

«Moviment musical. Barcelona, Sala Mozart: emili Pujol-Matilde Cuervas: Emili Pujol assolí un bell èxit en presentar-se novament a la Sala Mozart. I els aficionats a la guitarra i admiradors d'Emili Pujol, emplenaren la Sala Mozart. Emili Pujol executà creacions de Lluís Milan, Fr. Corbetta, Gaspar Sanz, Anònim, S. Leopold Weiss, Sor, Tàrrega, M. de Falla, Alfonso Broqua, Agustí Grau i Emili Pujol. I ens cal subratllar que el programa que interpretà Pujol era ben seriós i no gens gastat. I constatarem amb gust que Pujol guaita cada dia amb més interès, amb més desperta curiositat, vers els vells vihuelistes i llaüdistes. Ben fet. Trobem i hem trobat això sempre més natural que no transcriure produccions pianístiques, filles del piano. Emili Pujol toca la guitarra seriosament, devotament, delicadament. I crea efectes sonors exquisidíssims. I ja ni caldria dir que no ignora cap dels secrets de la guitarra. La seva tècnica és sempre clara i bellament segura. I l'oir Emili Pujol constitueix realment un viu plaer per a l'esperit del músic i de l'aficionat. El nostre admirable concertista assolí un èxit franc. A la darrera part del programa, escoltàrem produccions per a dues guitarres. Emili Pujol i la seva muller, Matilde Cuervas, executaren obres de Mozart, Villa-Lobos, Albènz, Granados i Falla. Matilde Cuervas és també una excel·lent guitarrista —X».

### 33. Revista Musical Catalana, año XXXI, núm. 368, agosto 1934, p. 327:

«Moviment musical. Madrid [...]. Esmentarem algunes actuacions aïllades. Les alumnes de guitarra de l'Ateneu del Círcol de Belles Arts que estudien amb Daniel Fortea tocaren en conjunt a l'Ateneu nombroses obres, entre les quals predominaven les de llur mestre, que és també un compositor de bon gust —Josep Subirà».

34. Revista Musical Catalana, año XXXI, núm. 368, agosto 1934, pp. 332-334:

«Barcelona, Ràdio Associació de Catalunya: Els comentaris que durant el curs musical hem dedicat als nostres concerts públics, ens priven d'atendre i fixar ací les audicions radiofòniques de les dues emissores barcelonines. Com ja hem fet altres anys, detallarem ara sumàriament l'activitat musical de Ràdio Associació de Catalunya durant aquest darrers mesos [...]. Més abundosa encara fou la col·laboració dels solistes instrumentistes. [...] guitarristes, Emili Pujol, Rosa Lloret, Francesc Calleja [...]».

35. Revista Musical Catalana, año XXXI, núm. 372, diciembre 1934, p. 485:

«Moviment musical. Barcelona, Casa de l'Ardiaca: Associació de Música Antiga: La darrera sessió de la coneguda entitat el nom de la qual encapçala la present nota fou dedicada als vells mestres del llaüt de la vihuela i de la guitarra. Abans del concert pròpiament dit, el mestre Vicents M<sup>a</sup> de Gibert parlà dels vells instruments que queden ja citats. La seva dissertació fou agradósíssima, plena d'observacions, de citacions escaients, oportunitatíssimes. Fou l'obra d'un erudit, d'un fi causeur i d'un literat. Caldria publicar la conferència de Vicents M<sup>a</sup> de Gibert com també les altres conferències organitzades, suscitées per l'Associació de Música Antiga.

Després de la conferència del mestre Gibert, el jove guitarrista Francesc Alfonso tocà pàgines boniques senyorívoles de Lluís Milan, Gaspar Sanz, Robert de Viseo, F. Sor i J. S. Bach. I afirmaren prestament que Francesc Alfonso és un dels millors guitarristes que havem sentit. Fa honor, realment, a l'escola del seu mestre Emili Pujol. F. Alfonso posseeix una tècnica clara, segura, i el seu estil és just, delicadíssim. Tocà el seu bell programa de manera mestrívola. I augurem al jove guitarrista, al talentós concertista, els més grans èxits.

El públic extramadament selecte que assistí al darrer concert de l'Associació de Música Antiga prodigà a Vicents M<sup>a</sup> de Gibert i a Francesc Alfonso els més xardorosos aplaudiments —X».

36. Revista Musical Catalana, año XXXII, núm. 380, agosto 1935, p. 348:

«Moviment musical. Madrid [...] Sota el patrocini de la Societat de Cursos i Conferències va disertar el professor Kurt Sachs a l'Auditorium de la Residencia d'Estudiants sobre "Història de la música europea des del segle XIII al XVIII", il·lustrant les seves paraules amb nombrosos discos de gramòfon, entre els quals despertaren singular atenció els de música espanyola per a cant i «vihuela», la interpretació dels quals era encomanada a la cantatriu Maria Cid i el guitarrista català Emili Pujol, comprovant-se amb això una vegada més a Madrid l'interès que a Catalunya desperten totes les manifestacions musicals de les terres hispàniques. El marquès d'Aquibla diserta a la Casa de Velásquez sobre el tema "El alma andaluza vista a través de la copla", essent il·lustrada aquesta conferència pel cantaor Pavón i el guitarrista del Valle —Josep Subirà».

37. Revista Musical Catalana, año XXXII, núm. 382, octubre 1935, p. 435:

«Publicacions rebudes. Edicions de la casa Max Eschig, París: [...] R. Halffter-Escriche: Giga per a guitarra; Agustí Grau: Faula (Petita tragèdia imaginària entre dues mosteles) per a guitarra; Eduardo Fabini: Mozartiana, per a guitarra; Joaquín Rodrigo: Zarabanda lejana, per a guitarra (Les quatre darreres composicions formen part de la Biblioteca de Música Antiga i Moderna per a Guitarra que dirigeix Emili Pujol. Les digitacions són del mateix E. Pujol)».

38. Revista Musical Catalana, año XXXII, núm. 384, diciembre 1935, p. 508:

«Moviment musical. Madrid: No han mancat concerts isolats a càrrec de solistes. Cronològicament ocupa el primer lloc el recital de guitarra que l'artista catalana Rosa Lloret donà al Casal Càtala de Madrid, en el qual va mostrar la seva mestria tècnica en el desgranament ben escrupolós d'obres signades per Sors, Coste, Tàrrega, Llobet, Fortea, Albéniz, Granados, Pujol i Malats, i altres més ofertes fora de programa; havia inaugurat aquesta sessió, una breu conferència escrita gràcilment i llegida amb molta l'habilitat per la mateixa artista, en la qual presentà la personalitat del gran compositor Ferran Sors [...] —Josep Subirà».

39. Revista Musical Catalana, año XXXIII, núm. 387, marzo 1936, p. 101:

«El III Congrés de la S. I. M. Barcelona 18-25 abril del 1936. Per demostrar la importància que tindrà aquest Congrés, no solament a casa nostra sinó per a la musicologia moderna, ens limitem, avui, simplement, a apuntar, per ordre alfabètic d'autors, les comunicacions anunciades fins avui. Aquestes comunicacions seran llegides, generalment, pels autors respectius.

Secció A (Musicologia) [...] 37. Subirà, José (Madrid). “Un fondo desconocido de música para guitarra” [...]. Ultra les Comunicacions aportades a les Seccions del Congrés, en el concert per a cant i vihuela que l'Associació de Música Antiga dedicarà als congressistes el dijous 23 d'abril, el concertista Emili Pujol farà una breu conferència preliminar sobre Le sens instrumental dans la tablature».

40. Revista Musical Catalana, año XXXIII, núm. 387, marzo 1936, p. 121:

«Bibliografia. Obres publicades per la casa editorial de París, Max Eschig. Obres per a guitarra: R. Halffter: Giga; Joaquim Rodrigo: Sarabande lointaine; Agustí Grau: Fable. Eduardo Fabini: Mozartienne.

A partir de Tàrrega, l'afició a la guitarra ha anat creixent. I els deixebles de Tàrrega (Llobet, Pujol) han continuat practicant i dignificant el bellíssim i elegant instrument. I arreu del món hom dona avui importants concerts de guitarra. Llobet i Pujol i Segovia, per exemple, són actualment tan coneguts en el món internacional de les audicions selectes de música, com ho són els grans violinistes, pianistes, etc. El renaixement de la guitarra (al qual han contribuït, principalment, els artistes nostrats) havia de suscitar, necessàriament, la creació d'un repertori de concert d'obres per a guitarra. I han sorgit transcripcions d'obres dels vells mestres, harmonitzacions de cançons populars (¿qui no coneix les delicades harmonitzacions de Miquel Llobet?), creacions noves. Emili Pujol (un dels més exquisits, més cultes i més aplaudits guitarristes) dirigeix, fins i tot, una important Biblioteca de música antiga i moderna, per a guitarra. I sota la direcció tècnica i artística del mestre E. Pujol, la casa editorial Max Eschig, de París, ha publicat (i continua publicant) obres interessants per a guitarra. I el repertori del guitarrista és ja, doncs, ric, ufanós. La coneguda casa editorial ja esmentada, ha publicat fins ara produccions d'Emili Pujol, A. Broqua, A. Salazar, E. L. Chavarri, Manuel de Falla, H. Villa-Lobos, etc. La casa Eschig ens ha tramés, fa poc, les produccions ja citades D'Halffter, Rodrigo, Agustí Grau i Fabini. Totes enriqueixen, certament, el repertori de concert dels guitarristes. En escriure la seva Giga, Halffter s'ha recordat dels vells mestres. L'obra de la qual parlem és bonica, plena de caràcter. Joaquim Rodrigo (el talentós i ben personal músic que honora sovint, amb els seus escrits, la Revista Musical Catalana) dedica la seva obra per a guitarra a la vihuela de Milán i evoca també les velles danses. I la seva obra és suggestiva. Si el caient general de l'obra de Rodrigo recorda, com queda dit, l'art antic, els seus acords són moderns, à la page. La Zarabanda lejana de Rodrigo és important, és interessant. Agustí Grau ha volgut servir-se de la guitarra per tal de descriure una petita

tragèdia imaginària entre dues mosteles. I ha escrit set pàgines de música curiosa, personal, ardida, que a voltes apareix sage i a vegades entremaliada. Les obres d'Halffter Rodrigo i Grau han estat digitades per Emili Pujol. Mozartienne, de Fabini, és una producció agradosa. Aplaudim amb goig les gestes d'Emili Pujol en crear una important Biblioteca de música antiga i moderna per a guitarra —F. Ll».

41. Revista Musical Catalana, año XXXIII, núm. 388, abril 1936, pp. 167-168:

«III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, Barcelona 18-25 del 1936. Noves Comunicacions. Darrerament han estat anunciades les Comunicacions següents: Seccio A (Musicologia) Emili Pujol (París): La transcription de la tablature pour vihuela d'après la technique de l'instrument. [...]. Programa del Concert organitzat per l'Associació de Música Antiga: Obres per a cant i vihuela, per Concepció Badia d'Agustí i Emili Pujol. (Dijous, 23 d'abril, al Casal del Metge, a les 19):

I.- Comentari sobre la vihuela, els vihuelistes i les transcripcions de la Tablatura per Emili Pujol.—Luys Milan: 6 Pavaes. Luys de Narbáez: Diferencia sobre el Guardame las vacas. Enrriquez de Valderrábano: Soneto del primer grado. Diego Pisador: Villanesca. Alonso Mudarra: Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico (Vihuela solo: Emili Pujol).

II.- Miguel de Fuenllana: Paseábase el rey moro; Vos me matasteis. Diego Pisador: A las armas moriscote. Enrrique de Valderrábano: De donde venís amore. Luys de Narbáez: Arded, corazón, arded. Alonso Mudarra: Triste estaba el rey David. Luys de Milan: Sospirastes Baldovinos (Cant i vihuela: Concepció Badia d'Agustí i Emili Pujol)».

42. Revista Musical catalana, año XXXIII, núm. 388, abril 1936, pp. 158-161:

«Barcelona Musical i les seves relacions amb els músics de l'estranger [...].

No cal dir com el públic barceloní ha reconegut els mèrits proclamats arreu de l'estranger dels més eminents concertistes catalans: [...] Miquel Llobet, Emili Pujol (els dos darrers en llur especialitat guitarrística) [...] —J. S».

43. Revista Musical Catalana, año XXXIII, núm. 389, mayo 1936, pp. 189-190:

«Dijous a la tarde, l'Associació de Música Antiga celebrava al Casal del Metge, el concert de música per a vihuela, anunciat en el programa general del Congrés. L'expectació que havia despertat aquesta felicitat de la vihuela, l'antic instrument hiapanic que coneixíem solament de nom pels historiadors de la música, portà a l'esmentat Casal de la Via Laietana un públic tan nombrós, que resultaren insuficients els seients d'aquella sala. Actuà de conferenciant i d'executant el prestigiós artista Emili Pujol. El seu comentari sobre la vihuela i la música dels vihuelistes era ple de addes curioses, d'observacions assenyades, fruit saborós de l'estudi que Pujol ha dedicat al seu art guitarrístic. Gràcies a la gentil ofrena de l'exquisit artista, Revista Musical catalana publicarà integra la conferència aquesta ben aviat. El programa que desgranà Emili Pujol en el transcurs de la primera part del concert, l'integraven delicioses composicions de Milán (6 pavaes), Narbáez (Diferencia sobre el Guardame las vacas), Valderrábano (Soneto del primer grado), Pisador (Villanesca) i Mudarra (Fantasia). Pujol utilitzà per aquest concert de música antiga, una vihuela construïda pel luthier català Miquel Simplicí (Barcelona, 1936). Es tracta d'una fidel reproducció de l'únic exemplar de vihuela, que trobà Pujol en un dels museus menys coneguts de París. Per la seva tessitura i per l'especial construcció de la caixa sonora, la vihuela que oïrem té una sonoritat greu plena de noblesa, sense cap mena d'estridentia, ni el to metàl·lic que la guitarra

ofereix de vegades. Tenint en compte que les composicions esmentades eren escrites expressament per al clàssic instrument hispànic no hem d'esforçar-nos en demostrar la propietat d'aquestes execucions. Emili Pujol feia ressorgir un món sonor d'innegable encís, ignorat fins ara per nosaltres. No dubtem que l'èxit que trobà l'hàbil instrumentista al Casal del Metge, tindrà forta percussió en els centres musicals més importants d'arreu, en polsar de nou la vihuela Simplici.

A la segona part la senyoreta Concepció Badia d'Agustí juntà la seva veu dolcíssima als sons de la vihuela i hom escoltà, dintre el més pur embadaliment, villancicos plens de savoria i de sentor senyorívola, que signaven els més famosos vihuelistas del segle XVI: Fuenllana, Pisador, Valderrábano, Narbáez, Mudarra, Milán. Els intèrprets d'aquesta excel·lent audició, així com el constructor de la vihuela, senyor Simplici, reberen de llurs admiradors un sens fi d'enhonorabones [...]. La nostra missió de cronista es farà ara gairebé irrealitzable si volem donar compte de les sessions científiques del Congrés que els dies 20, 21, 22 i 23, al matí, tingueren lloc a l'Institut d'Estudis Catalans (antiga Casa de Convalescència). Dividides en quatre sessions: Història, Folklore, Gregorianisme i Orgue, subdividida encara la primera en Història antiga i Història moderna, les sessions aquestes del Congrés funcionaven a la mateixa hora, i no era possible fer cap a totes elles. El congressista havia d'escollir entre les seves preferències i renunciar a la sessió que pogués encara interessar-lo [...]. Altres col·laboradors de R.M.C. han aportat a les seccions restants del III Congrés de la S.I.M., importants treballs de recerca històrica. Son: [...] Emili Pujol (La transcription de la tablature pour vihuela d'après la technique de l'instrument) [...], Josep Subirà (Un fondo desconocido de música para guitarra) J. S».

## Anexo III.

### *Los discípulos de Pujol*

Apellido	Nombre	Nacimiento /Defunción	Lugar – Institución	Fechas
Abloniz	Miguel	(*1917) <sup>368</sup> .	Barcelona	1946-1948
Alba	Leticia		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Alba	Leticia		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Alba	Leticia		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Albanés	Antonio		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Alcázar	Francisco	(*1914) <sup>369</sup> .	Lleida	1974
Alfonso	Francisco	(*1908; †1940) <sup>370</sup> .	Barcelona	Hacia 1914
Andía	Rafael	(*1942)	Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Andresier	Rose	(*1942) <sup>371</sup> .	París	1960
Arbea	Miguel A.		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Arlandis	José		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Arnalot	Jaime <sup>372</sup> .		Barcelona	1918
Arnold	Louis		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Arnold	Louis		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Arthur	Leo		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Baca	Edward		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Bacelar	Silvia		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Baird	Neil		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Baker	William D.		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Baker	William D.		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Balcells	Inmaculada		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Balcells	Inmaculada		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969

<sup>368</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. cit.*, p.12.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>372</sup> Vide: RIERA, Juan: "La guitarra y guitarristas leridanos", en *Caliu llerdenc*. Lleida, Artes gráficas llerda, 1958, pp. 27-28.

Balestra	Giuliano	(*1939)	Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Balestra	Giuliano		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Barzic	Mario		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Bayer	Birgit		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Bayer	Birgit		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Bécourt	Evelyne		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Bécourt	Evelyne		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Bendinelli	Giulio		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Benett	Alan		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Benett	Alan		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Bidart	Jacques		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Blomer	Ake		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Borges da Cruz	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Borges da Cruz	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Borges da Cruz	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Buonafalce	Roberto		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Burns	Patrick		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Calero	Antonio		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Calero	Antonio		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Candau	Agnes		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Castro de	José Gabriel		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Chanut	Genieve		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Charalambos	Ekmektsoglou	(*1913)	Siena	1956-1958
Chariarse	Leopoldo		Siena: Accademia Musicale Chigiana	06/09/1961
Chariarse	Leopoldo		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Chariarse	Leopoldo		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Chic	Ricardo	(*1936) <sup>373</sup> .	Lleida: I Curso Internacional de...	15/07/1965
Chic	Ricardo		Lleida: II Curso Internacional de...	14/09/1966
Chic	Ricardo		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Chic	Ricardo		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Chic	Ricardo		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973

<sup>373</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. Cit.*, p. 483.



Chic	Ricardo		Barcelona	01/01/1959
Chiesa	Ruggero <sup>374</sup> .	(*1933; †1993)	Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Chiesa	Ruggero		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Chiesa	Ruggero		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
Clavera	Luis		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Colominas	José		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Colominas	José		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	14/09/1966
Constantinof f	Serge		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Constantinof f	Serge		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	12/07/1973
Constantinof f	Serge		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Cook	Federico	(*1947)	Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Cook	Federico		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Cook	Federico		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Cook	Federico		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	28/07/1975
Cornelup	Bernard		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Cornelup	Bernard		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Corral Sancho	Emilia <sup>375</sup> .		Barcelona	Ha. 1950
Corral Sancho	Emilia		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Cubedo	Manuel	(*1938) <sup>376</sup> .	Barcelona	
Cubedo	Manuel		Lisboa: Conservatorio Nacional	19/03/1956
Cubedo	Manuel		Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Cubedo	Manuel		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Cueto	Ramón	(*1932)	Barcelona	Hacia 1945
Cuevas	Ireneo		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
D'Onofroff	Patrick Bailly		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Daniels	Rose		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	26/08/1967
Daniels	Rose		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Daublin	Josette		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
De Angelis	Claudio	(*1931)	Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Deliev	Ilja Nicolav	(*1905; †1976)	París	Hacia 1960
Dias da	Fortunato		Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954

<sup>374</sup> *Vide:* HERRERA, Francisco: *Op. Cit.*, p. 484.

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 1931.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 456.

Costa				
Dos Santos Ferreira	Carlos Jorge		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Dos Santos Ferreira	Carlos Jorge		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Duarte Costa	José	(*1921)	Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Duarte Costa	José		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Dumond	Arnaud	(*1950)	Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Duvignau Bennet	Mireille		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Echevarria	Juan		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Edwards	John		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Ehrlacher	Elisabeth		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Ehrlacher	Elisabeth		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Escorihuela	José María	(*1927) <sup>377</sup> .		Hacia 1950
Escurra	Edith	(*1910; †1933) <sup>378</sup> .	París	Hacia 1925
Falk-Vairant	Muriel		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Fampas	Dimitri	(*1921; †1996) <sup>379</sup> .	Siena: Accademia Musicale Chigiana	1953
Fenger	Lans Martin		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Fernández Lavie	Fernando	(*1918) <sup>380</sup> .	Barcelona	Hacia 1943
Ferreira Rodríguez	Alexandre		Lisboa: Conservatorio Nacional	09/06/1969
Ferreira Rodríguez	Alexandre		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Ferrua	Anna		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Fry Cipriano	Julita		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
García	Héctor	(*1930)	Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
García	Héctor		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
García	Héctor		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Gardot	Jean Christophe		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Garrige de la	Marc Lucien		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Garrige de la	Marc Lucien		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	26/08/1967
Garrige de la	Marc Lucien		Lleida: IV Curso internacional de guitarra y vihuela	20/07/1968

<sup>377</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. Cit.*, p. 664.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 666.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 684.

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 696.

Gerti	Jenny		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Girodon	Isabelle		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Girodon	Isabelle		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
Goldschmidt	Augusta		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1963
Goldschmidt	Augusta		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Goldschmidt	Augusta		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	17/07/1965
González	Carmen		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
González	Carmen		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
González	Carmen		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1963
Gorki Schmidt	Jytte	(*1913) <sup>381</sup> .	Siena: Accademia Musicale Chigiana	06/09/1961
Gorki Schmidt	Jytte		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Grenholm	Dan		Lisboa: Conservatorio Nacional	19/03/1956
Guimet	Jordi		Lleida: I Curso Internacional de...	15/07/1965
Guimet	Jordi		Lleida: II Curso Internacional de...	14/09/1966
Guimet	Jordi		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	25/08/1967
Hartmann	Thomas		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Hartmann	Thomas		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	08/09/1966
Hartmann	Thomas		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Hartmann	Thomas		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Hartmann	Thomas		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Havas	Maria Noëlle		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Havas	Maria Noëlle		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	24/07/1974
Hinojosa	Carlos		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Hinojosa Franco	Javier	(*1934)	Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Hinojosa Franco	Javier		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Hinojosa Franco	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
Hinojosa Franco	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1963
Hinojosa Franco	Javier		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1963
Hinojosa Franco	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Hinojosa Franco	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Hinojosa Franco	Javier		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965

<sup>381</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. Cit.*, p. 835.

Hinojosa Franco	Javier		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	16/09/1966
Hinojosa Franco	Javier		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	25/08/1967
Hinojosa Franco	Javier		Lleida-Cervera: V Curso internacional de guitarra y vihuela	30/07/1969
Jeffery	Brian		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Johansen	John Pele		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Johnstone	Margaret		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Jonson	Glen Pierre		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Junquera	Regina		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Junquera	Regina		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Junquera	Regina		Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Junquera	Regina		Lisboa: Conservatorio Nacional	19/03/1956
Juusela	Arto	(*1939)	Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Juusela	Arto		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	23/08/1967
Kagoo	Takash		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Kingsley	Victoria		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Lambden	Judith M.		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Lanson	Marie Nonne		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Lanson	Marie Nonne		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Launay	Patrick		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Layec	Chantal		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Le Bourgeois	Claude		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	23/08/1967
Leonard	Steve		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Lif	Gunnar		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Lindquist	Cecilia		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Lombardo	Philippe		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Lopátegui	José Luis		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Lopes e Silva	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Lopes e Silva	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Lopes e Silva	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
López	Luis		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
López Fuentes	José		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Lowe	Jim		Cervera: XII Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1976
Luconi	Giuseppe	(*1928)	Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Lusignan de	Constant		Lleida: II curso Internacional de guitarra y	08/09/1966

			vihuela	
Lyra	Claudio		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Mainz	Günter		Lleida-Cervera: v Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Malloy	Harvey		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Marrosu	Armando		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Marrosu	Armando		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	26/08/1967
Marrosu	Armando		Lleida: IV Curso internacional de guitarra y vihuela	20/07/1968
Marrosu	Armando		Lleida-Cervera: v Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Marrosu	Armando		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Marrosu	Armando		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Marrosu	Armando		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	12/07/1973
Marrosu	Armando		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Marten	Arvid		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Marten	Arvid		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Martí	Andrés		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Martínez	Antonio		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	23/08/1967
Martínez Serrano	América	(*1922) <sup>382</sup> .		Ha. 1960
Mazmanian	Vrouyr	(*1904) <sup>383</sup> .	París	Hacia 1930
McCormack	Brendan		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	23/08/1967
Mercadé	Isidro		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Mercadé	Isidro		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Mercadé	Isidro		Lleida: III Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	23/08/1967
Messina	Lucia		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Milho da Rosa	Francisco		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Mirza Kamal	Turan		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Montagut	Jorge		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Montagut	Jorge		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Morais	Manuel Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/03/1963
Morais	Manuel Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964

<sup>382</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. Cit.*, p.1268.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 1289.

Morais	Manuel Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Morais	Manuel Antonio		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	16/09/1966
Morais	Manuel Antonio		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	25/08/1967
Morais	Manuel Antonio		Lleida: IV Curso internacional de guitarra y vihuela	20/07/1968
Moser	Wolf	(*1937) <sup>384</sup> .		Hacia 1960
Nicola	Isaac	(*1916) <sup>385</sup> .	París	1939
Norman	John		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Nunes Ávila	Francisco Manuel		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Nunes Ávila	Francisco Manuel		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Osuna	María Isabel		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Osuna	María Isabel		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Osuna	María Isabel		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Padovani	Elena	(*1923) <sup>386</sup> .	Siena	
Paul	Lawrence G.		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Pecanin	Beatriz		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Penna	Anna		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Pennington	Neil		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Pennington	Neil		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Peña Marciao	Sebastiao		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Peres	Mello		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Phillips	Robert		Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Phillips	Robert		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Pierce	Roger		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Pierce	Laura		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Piger	Gilbert		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Piñeiro	José Antonio	(*1941)	Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Magy Piñeiro	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	20/07/1968
Magy Piñeiro	José Antonio		Lisboa: Conservatorio Nacional	09/07/1969
Magy Piñeiro	José Antonio		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969

<sup>384</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. Cit.*, p. 1379.

<sup>385</sup> Vide: RODRÍGUEZ, Aldo: *Isaac Nicola, maestro de maestros*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, pp. 31-44.

<sup>386</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. cit.*, p. 1514.

Ponce	Alberto	1935	Barcelona: Conservatorio Municipal de Música	ca. 1945
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Ponce	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Ponce	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	30/04/1960
Ponce	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
Ponce	Alberto		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Ponce	Alberto		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1963
Ponce	Alberto		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Ponce de León	Griselda	(*1934) <sup>387</sup> .	Siena	1961
Proakis	Costas	(*1910; †1968) <sup>388</sup> .	Barcelona	Hacia 1945
Purcell	Ronald C.	(*1932)	Lisboa: Conservatorio Nacional	09/06/1969
Purcell	Ronald C.		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Purcell	Ronald C.		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Purcell	Ronald C.		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Quevedo	Javier	(*1943)	Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	14/09/1966
Quevedo	Javier		Lisboa: Conservatorio Nacional	04/06/1968
Quevedo	Javier		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Raymond	Jean Marie		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Rebours	Gerard	(*1950)	Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Rebours	Gerard		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Rebours	Gerard		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1976
Rekas	Stephen		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Reyes	Lilia Teresita		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1960
Ribas	Paul		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Robert	María Adelaide		Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Robert	María Adelaide		Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Robert	María Adelaide		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Robert	María Adelaide		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959

<sup>387</sup> Véase: Herrera, F., *Op. cit.*, p. 1603.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 1623.

Robert	María Adelaide		Lisboa: Conservatorio Nacional	11/05/1962
Robert	María Adelaide		Lleida: II Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	16/09/1966
Robert	María Adelaide		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	25/08/1967
Robert	María Adelaide		Lleida: IV Curso internacional de guitarra y vihuela	20/07/1968
Robert	María Adelaide		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Robert	María Adelaide		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/07/1972
Robert	María Adelaide		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	12/07/1973
Robert	María Adelaide		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Roberts	John		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Roberts	John		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Roberts	John		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966 23/08/1967
Roberts	John		Lleida: IV Curso internacional de guitarra y vihuela	20/07/1968
Roberts	John		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Roberts	Sara		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	23/08/1967
Rodríguez	Melchor	(*1943) <sup>389</sup> .	Lleida	Hacia 1965
Rodríguez	Alfonso		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Hernández	Enrique			
Rodríguez	Domingos		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Morais	Domingos		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Rodríguez	Juan Víctor Yagüe		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Rodríguez	Juan Víctor Yagüe		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Rogez	Francoise		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Rosset	Maurice		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Rosset	Maurice		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Rossetti	Luciano		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Rossetti	Luciano		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	12/07/1973
Roxo	Luis Filipe		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Ferreira				
Russell	Craig	(*1951)	Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Russell	Craig		Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974

<sup>389</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. Cit.*, p. 1766.



Russell	Craig		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1976
Salomon de Font	Celia		Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Sánchez	Raúl		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Sánchez Benimeli	Mariangeles	(*1942) <sup>390</sup> .	Siena	Hacia 1960
Sánchez Tapia	Alba		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Sánchez Tapia	Alba		Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Sandoval	Christopher		Cervera: XII Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1976
Santerre	Michelle		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Sao Marcos	María Livia	(*1942)	Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Sao Marcos	María Livia		Lisboa: Conservatorio Nacional	09/06/1969
Sao Marcos	María Livia		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Saudagras	Alex		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Saudargas	Alex		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Scammon	John		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Schalk	Vera V. D.		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	23/08/1967
Sendis	Gustavo		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Serra	Antonio	(*1923) <sup>391</sup> .	Barcelona	ca. 1930
Serrando	José María		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Serrando	José María		Lleida: II curso Internacional de guitarra y vihuela	08/09/1966
Serrando	José María		Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Sholin	Norman		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Sholin	Norman		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Sierra Fortuny	José María	(*1925) <sup>392</sup> .	Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Smith	Hopkinson	(*1946)	Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Smith	Hopkinson		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	23/07/1971
Smith	Hopkinson		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Smith	Hopkinson		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	12/07/1973

<sup>390</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. Cit.*, p. 1848.

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 1938.

<sup>392</sup> Vide: RIERA, Juan: "La guitarra y guitarristas leridanos", en *Caliu Ilerdenc*. Lleida, Artes Gráficas Ilerda, 1958, pp. 35-37.

Smith	Sally		Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Smith	Sally		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Smith	Sally		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/07/1972
Smith	Sally		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	02/07/1973
Sousa de	Valentim		Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Sousa de	Valentim		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Sousa de	Valentim		Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Sousa de	Ignez		Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Steve	Leonard		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Stoumbis	Christine		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Sublette	Ned		Cervera: VII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	23/07/1971
Sullivan	Robert Paul		Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Sullivan	Robert Paul		Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	12/07/1973
Sullivan	Robert Paul		Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	28/07/1975
Sullivan	Robert Paul		Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	28/07/1976
Tagore	Eli	(*1930)	Lisboa: Conservatorio Nacional	12/04/1955
Tapajos	Sebastiao	(*1943) <sup>393</sup> .	Lisboa: Conservatorio Nacional	Hacia 1960
Tapinian	Al		XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Taylor	Gerard		Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Tchotoua	Charles		Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	23/08/1967
Thomatos	Spiro	(*1942) <sup>394</sup> .	Siena	Hacia 1960
Trepát	Carles	(*1960) <sup>395</sup> .	Cervera	1976
Troufa Real	José Deodoro		Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Troufa Real	José Deodoro		Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Ubiria	Ignacio		Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Van der Staak	Pieter	(*1931)	Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Verdú Arlandis	José María		Siena: Accademia Musicale Chigiana	08/09/1959
Verdú Arlandis	José María		Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Verdú Arlandis	José María		Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Verdú Arlandis	José María		Siena: Accademia Musicale Chigiana	03/09/1961
Verdú Arlandis	José María		Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962

<sup>393</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. cit.*, p. 2057.

<sup>394</sup> *Ibidem*, p. 2111.

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 2133.

Arlandis Verdú	José María	Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1963
Arlandis Verdú	José María	Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1963
Arlandis Verlet	Blandine	Siena: Accademia Musicale Chigiana	07/09/1962
Vick	George	Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Vidal	Jean Marc	Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Vidal	Jean Marc	Cervera: XI Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Vierling	Maria Antonia	Lisboa: Conservatorio Nacional	15/03/1948
Vierling	Maria Antonia	Lisboa: Conservatorio Nacional	24/02/1951
Vierling	Maria Antonia	Lisboa: Conservatorio Nacional	02/04/1952
Vierling	Maria Antonia	Lisboa: Conservatorio Nacional	25/03/1954
Vierling	Maria Antonia	Lisboa: Conservatorio Nacional	19/03/1956
Villey	Isabelle (*1953)	Cervera: X Curso Internacional de Guitarra, laúd y vihuela	24/07/1974
Visser	Deck	Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Volta	Alessandro Francesco	XI Curso internacional de guitarra, laúd y vihuela	28/07/1975
Wademan	Bengt	Siena: Accademia Musicale Chigiana	09/09/1958
Wademan	Bengt	Lisboa: Conservatorio Nacional	04/05/1959
Wademan	Bengt	Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Wademan	Bengt	Lisboa: Conservatorio Nacional	03/05/1961
Wademan	Bengt	Lisboa: Conservatorio Nacional	07/05/1962
Wademan	Bengt	Lisboa: Conservatorio Nacional	16/05/1964
Wademan	Bengt	Lisboa: Conservatorio Nacional	21/05/1965
Warner Greune	Herbert Heinz	Lisboa: Conservatorio Nacional	10/05/1960
Washington	Sadie	Siena: Accademia Musicale Chigiana	01/09/1957
Watanabe	Shin	Cervera: VI Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	24/08/1970
Webster	Melisa	Cervera: IX Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela	12/07/1973
Wiley	Scott	Lleida: IV Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	20/07/1968
Yacopi	José <sup>396</sup>	París	Hacia 1950
Yakeley	June	Cervera: VIII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	21/07/1972
Yakeley	June	Cervera: XII Curso Internacional de Guitarra Laúd y Vihuela	28/07/1976
Yokohama	Mitsuo	Lleida-Cervera: V Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	30/07/1969
Yoshida	Kozo	Lleida: I Curso Internacional de Guitarra y Vihuela	15/07/1965
Zuidervliet	Ineke	Lleida: III Curso internacional de guitarra y vihuela	23/08/1967

<sup>396</sup> Vide: HERRERA, Francisco: *Op. cit.*, p. 2224.



**Universitat Autònoma de Barcelona**

**Departament d'Art**

**Doctorat en Història de l'Art i Musicologia**

***Tesis Doctoral***

***La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980):  
Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica.***

**Volumen Segundo: Catálogo**

**Autor:**

**Fabián Edmundo Hernández Ramírez**

**Directores:**

**Francesc Bonastre i Bertran / Antonio Ezquerro Esteban**

**2010**



# Índice

<b>Introducción</b>	7
Propósito	7
Modo de empleo	7
<b>Catálogo</b>	13
<b>Lista de títulos del catálogo</b>	105
<b>Directorio de fuentes</b>	115



# Introducción

La obra compositiva de Emilio Pujol Vilarrubí (\*1886; †1980) constituye un repertorio importante para la historia de la guitarra contemporánea, por su abundancia, por su calidad y por constituir un nexo paradigmático entre la tradición musical del romanticismo español y las nuevas vanguardias artísticas. El propósito didáctico de gran parte de su obra la convierte en referencia obligada de estudiantes y maestros.

## ***Propósito***

El presente volumen se propone como una ayuda para la recuperación histórica de la obra compositiva de Emilio Pujol Vilarrubí y a la vez como una herramienta útil para la localización, conocimiento y estudio de estos documentos.

## ***Modo de empleo***

Los criterios para la presentación ordenada de las obras se han tomado después de mucha consideración. Una ordenación *cronológica* resulta inexacta pues se desconoce la fecha de composición de muchas de las obras del catálogo. No obstante, los manuscritos existentes y las fechas de las primeras ediciones, permiten construir una cronología aproximada de las obras. Pero esta clasificación ignoraría el hecho, además, de que algunas composiciones fueron completadas en fechas muy anteriores a su primera publicación<sup>1</sup>. La

---

<sup>1</sup> Ejemplo de esto lo constituyen los estudios publicados en los dos últimos volúmenes de la *Escuela Razonada de la Guitarra* en 1954 y 1971. Dichos estudios fueron compuestos seguramente entre 1935 y 1946, como lo atestigua la publicación de algunos de ellos en esas fechas y el comentario del propio Pujol: "Los estudios I, II, III, y IV del presente cuaderno habían sido originalmente destinados al tercer volumen de la Escuela Razonada de la Guitarra cuyos dos primeros libros fueron editados por la casa Romero y Fernández de Buenos Aires en los años 1934-35. Asimismo, los estudios V, VI y VII debían figurar en el cuarto volumen de dicha obra. Interrumpida hoy esa edición por causas ajenas a nuestra voluntad, y a ruego de varios



clasificación realizada por J. Riera, merece tomarse en consideración dado que el mismo Pujol le proporcionó a aquél la mayoría de los datos que aparecen en su libro<sup>2</sup>. Sin embargo, esta clasificación no facilita la localización de las obras ni proporciona información relevante sobre las mismas. Se ha estudiado también la posibilidad de clasificar las obras *por sus ediciones*, dejando un apartado para las inéditas. Finalmente, se ha optado por darle a este catálogo una *ordenación alfabética* para, partiendo del título, poder localizar con rapidez la obra buscada. Para este ordenamiento se tomará en cuenta la primera palabra del título incluyendo artículos (el, la, los, etc.). Para hacer la tarea todavía más rápida se añade al final del catálogo una lista de títulos.

Se ha asignado a cada registro un número progresivo que se considerará como su número de catálogo. Pueden existir otros topográficos correspondientes al archivo o institución donde se ha ubicado el documento registrado.

Para la elaboración del presente catálogo, se han tomado en consideración las recomendaciones a tal efecto emanadas del RISM (Répertoire International des Sources Musicales), así como la normativa internacional para la redacción de catálogos temáticos, con los cuales este catálogo de la obra de Emilio Pujol presenta múltiples coincidencias<sup>3</sup>.

Los datos que, finalmente, se han incluido para cada registro, son los siguientes:

1. Número de registro de la obra dentro del presente catálogo.

---

discípulos, aficionados y amigos, accedemos a la publicación del presente cuaderno, con el fin de servir en la medida de nuestras posibilidades, a la amistad, a la guitarra, y al arte. Han sido tirados de esta colección de estudios, 300 ejemplares ordinarios y 30 ejemplares numerados en papel especial". Vide: PUJOL, Emilio: *Estudios para Guitarra Grado Superior*. Barcelona, A. Boileau y Bernasconi, 1946.

<sup>2</sup> Ver: RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1974, pp. 155-157.

<sup>3</sup> Cfr.: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; y CRESPI, Joana, eds.: *RISM: Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas. (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco/Libros, 1996. Vid. también: BROOK, Barry S.: *Thematic Catalogues in Music: An Annotated Bibliography*. Stuyvesant, Pendragon Press, 1972 [segunda edición revisada, con Richard J. Viano: *ibídem*, 1997]. Y sobre la precedente elaboración de este mismo catálogo, véase: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Emilio Pujol: Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol-Robert. Una propuesta de ficha de catalogación compatible con el modelo RISM*. Trabajo de Investigación Tutelado (DEA), Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, inédito.

2. Títulos y subtítulos: separados simplemente por comas.
3. Dedicatorias.
4. Reparto.
5. Íncipit musical.
6. Número total de compases.
7. Tonalidad.
8. Fecha de composición (en caso de conocerse).
9. Datos de identificación y localización de las fuentes originales:
  - a. Manuscritos: localización.
  - b. Primeras ediciones: lugar de edición, editorial, número de plancha, fecha completa o año.
10. Referencias, estudios y comentarios sobre la obra, en caso de haberlos.

En caso de existir distintas versiones de una misma obra se presentarán en seguida de la más antigua o la más completa según sea el caso. Cuando la misma obra se edite en distintas ocasiones sin más cambios que el título, éste se anotará entre paréntesis después del más antiguo o más conocido. Si una versión con diferencias de una misma obra se publicó además con un título diferente, se tratará como una obra distinta. Las colecciones se cuentan como una obra más, aunque incluyan obras publicadas por separado.

Se incluyen en este catálogo algunos de los ejercicios y casi todos los estudios contenidos en los cuatro libros de la *Escuela Razonada de la Guitarra*. Los estudios que se han omitido no fueron compuestos por E. Pujol y son los siguientes:

*Estudio xxii* (original de Francisco Tárrega). En: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 121:



*Estudio XLI* (reducción a tres voces del *Preludio* 19, Op. 28, en Mi bemol, de Frédéric Chopin). En: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 192-193:



*Estudio XLIV* (versión libre realizada por Francisco Tárrega de un fragmento de la *Chacona*, Partita II, BWV 1004, de J. S. Bach). En: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 196-197:



*Estudio XLVII* (arreglo de E. Pujol del *Scherzo*, de la Sonata, Op. 22 núm. 3, de L. v. Beethoven). En: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 200-201:



Dado que el objetivo de este trabajo es presentar en un catálogo toda la obra compositiva de Emilio Pujol, resulta necesario incluir todos aquellos ejercicios que impliquen un esfuerzo creativo y un resultado musical considerable. Aquellos ejercicios que únicamente son esquemas de un determinado procedimiento mecánico no serán considerados, como por ejemplo

la mayoría de los ejercicios del libro tercero y la mayor parte de los del cuarto. El propio compositor publicó algunos de estos estudios y ejercicios por separado. Llegó incluso a considerar conveniente titular algunos de estos ejercicios y estudios, como lo demuestra una lista encontrada en el archivo Pujol-Robert en mayo de 2003. Estos títulos han sido colocados entre corchetes en el catálogo. Un reducido número de documentos manuscritos se han dejado fuera para un estudio posterior<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Emilio Pujol: Manuscritos de su obra original en el fondo Pujol-Robert. Una propuesta de ficha de catalogación...*, op. cit., pp. 13-15.



# CATÁLOGO ALFABÉTICO

001

## Aguado-Pujol

Dos guitarras

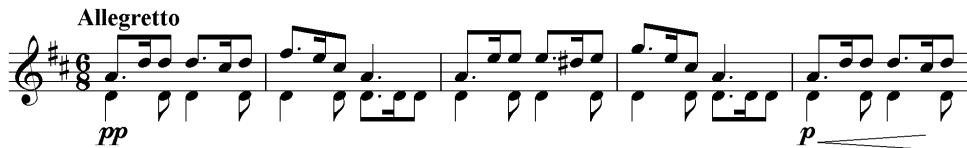


16 compases. Tonalidad: Do Mayor. Manuscrito 1/84(1), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Obra inédita compuesta como segunda parte de un ejercicio de D. Aguado<sup>5</sup>.

002

## Alborada de fiesta en la aldea

Guitarra



24 compases. Tonalidad: Re Mayor. No se ha encontrado original. Única publicación conocida en la revista *Guitar Review*, Society of the Classic Guitar. New York, Vol. III, núm. 17, 1955. Copia del documento en Barcelona, archivo de Juan Ruano.

---

<sup>5</sup> AGUADO, Dionisio: *Nuevo método para guitarra*. París, Schonenberger, 1846, lección 5, p. 14.

**003**

**Allegro**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Manuscrito 1/26, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Borrador de una obra inédita.

**004**

**Añada**

*Armonizado expresamente para su amigo D. Ignacio de Gispert*

Guitarra



36 compases. Tonalidad: Re Mayor. Fechada: 6 de octubre de 1920. No se conoce original. Copia del manuscrito: Sant Feliu de Llobregat, archivo de Josep Mangado Artigas. Obra de autoría dudosa.

**005**

**Aquelarre, Danse des sorcières, Étude dynamique avec des effets de percussion**

*Hommage à Paganini*

Guitarra



80 compases. Tonalidad: La menor. Fechada: en 1969. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7899, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. La obra está basada en la canción tradicional catalana: *Plou i fa sol*.

## 006

### Atardecer (Crépuscule)

A Dolorès Moros

Guitarra



102 compases. Tonalidad: Fa Mayor. Primera Edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7028, 1959. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Existe una versión anterior más breve y menos elaborada titulada: *Crepusculo*. Madrid, Biblioteca Fortea, D. F. 298, 1924<sup>6</sup>.

## 007

### Au Jardin de l'Abbaye, Improvisación, Estudio para guitarra

Guitarra

<sup>6</sup> Cfr.: núm. 020 en este catálogo.



**Cantabile. Espressivo e animato**



45 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Compuesta en París, 1923. El original no se ha encontrado. Copia del manuscrito: Sant Feliu de Llobregat, archivo de Joseph Mangado Artigas. Otro manuscrito en archivo Pujol-Robert, 1/57(3), 63 compases, sin título. Existe otra versión más elaborada y extensa titulada: *Canto de Otoño* (París, Éditions Max Eschig, M. E. 7884, 1969)<sup>7</sup>. Obra inédita.

**008**

**Bagatela, El álamo y el doncel**

Guitarra

**Allegretto scherzando**



40 compases. Tonalidad: Fa Mayor. Fechada: “3 de agosto 1942, en casa Vijande”. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11006, 1954. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs. Otra edición: New York, *Guitar Review*, Society of the Classic Guitar, vol. I, núm. 6, año 1948, con el título de *El álamo y el doncel*.

**009**

**Barcarola**

*Para la feísima Maricusia*

Piano

---

<sup>7</sup> Cfr.: núm. 016 en este catálogo.



68 compases. Tonalidad: Mi menor. Fechada: “Diagonal 423, el 7 de febrero de 1935”. Manuscrito 1/34, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Borrador de una composición para piano. Existe una versión para guitarra con otro título (París, Éditions Max Eschig, M. E. 7029, 1959)<sup>8</sup>. Inédita.

## 010

### Barcarolle

Guitarra



51 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7238, 1962. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs.

## 011

### Becqueriana, Endecha, Complainte

*En hommage à Pepita Roca*

Guitarra

<sup>8</sup> Cfr.: núm. 198 en este catálogo.



24 compases. Tonalidad: La menor. Fechada: Lisboa, mayo, 1964. Manuscrito 1/1, Barcelona, archivo Pujol-Robert. El manuscrito porta como subtítulo: *Plainte*. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7580, 1965. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 012

### Canaries, Air de danse populaire ancienne pour deux guitares

Dos guitarras

**Allegretto**

*mf Gai et gracieux*

49 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 8046, 1972. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Basada en una obra de Gaspar Sanz<sup>9</sup>.

## 013

### Canción amatoria, Estudio

A Mario Parodi

Guitarra

---

<sup>9</sup> Vide: SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española – Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674) y del libro tercero de la octava edición (1697)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” de la Excma. Diputación Provincial, 1979, fol. 23r.



64 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Fechada: Lisboa, diciembre, 1951. Primera edición: Buenos Aires, Editorial Julio Korn, B-324. Ejemplar consultado en Barcelona, archivo de Juan Ruano. Otra edición en Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 13205, 1977<sup>10</sup>.

## 014

### Canción de cuna, Cançó de bressol

Guitarra



82 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Estreno: Lleida, abril 3, 1913<sup>11</sup>. Primera edición: Madrid, Biblioteca Fortea, D. F. 111<sup>12</sup>. Ejemplar consultado en Barcelona, archivo de Juan Ruano. Otra edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 3130, 1931. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Las dos ediciones presentan algunas diferencias.

<sup>10</sup> Vide: POCCHI, Vincenzo: *Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*. Velletri, VP Music Media, 2009, p.977.

<sup>11</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 59.

<sup>12</sup> Un catálogo de la *Biblioteca Fortea* de 1913, registra esta obra. Esto la convierte en la obra conocida más antigua de E. Pujol. Agradezco a Josep Mangado Artigas esta información.

015

## Càntic al Sant Crist de Gràcia

Coro

**Lent**

Tiple  
Oh! glo riós Sant Crist de Gra cia, de tot hom tant

Contralt

Tenor

Baix

32 compases. Tonalidad: Fa sostenido menor. Fechada: Barcelona, abril 7, 1976. Manuscrito 1/9(1), en Mi menor, y 1/9(2), borrador y copia en limpio en Fa sostenido menor. Texto solamente en la voz del Tiple. Barcelona, archivo Pujol-Robert. El texto probablemente es del autor.

016

## Canto de otoño

*Á la mémoire de mon frère bien aimé*

Guitarra

**Andantino cantabile**

*mf*

92 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7884, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis

Ilerdencs. Existe una versión anterior más breve en manuscrito<sup>13</sup>.

## 017

### Cap i cúa, Variation désuète sur l'exercice 19 d'Aguado

Guitarra

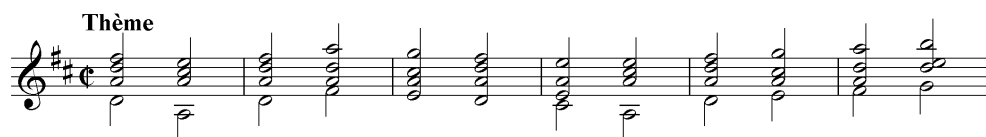


32 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/22, Barcelona, archivo Pujol-Robert, titulado: *Variations pittoresques sur un thème obsédant*, con algunas diferencias. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7939, 1970. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 018

### Caprice varié sur un thème d'Aguado

Guitarra



64 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7848, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

---

<sup>13</sup> Cfr.: núm. 007 en este catálogo.

019

## Choral, Invocación, Salve

A María Nogués

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Fechada: julio 24, 1942. Estreno el 23 de agosto de 1942 en Caldetes (Caldes d'Estrac)<sup>14</sup>. No se ha encontrado original. Copia del manuscrito: Sant Feliu de Llobregat, archivo de Josep Mangado Artigas. Primera edición: *Guitar Review*, Society of the Classic Guitar, New York, Vol. 1, núm. 5, 1948. Otra edición en Buenos Aires, Ricordi americana, B. A. 11112, 1955.

020

## Crepúsculo, Hoja de álbum nº 3 [Capvespre]

Guitarra



23 compases. Tonalidad: Fa Mayor. Estreno: Barcelona, enero 17, 1917<sup>15</sup>. Primera edición: colección titulada: *Vals y Crepúsculo Hoja de Álbum núms. 2 y*

---

<sup>14</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 66.

<sup>15</sup> HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol: Estudio...*, op. cit. p. 60.

3, Madrid, Biblioteca Fortea, B. F. 298, 1924<sup>16</sup>. Existe una versión posterior más desarrollada<sup>17</sup>.

## 021

### Cubana

A Francisco Guiu

Guitarra

Andante cantabile

*mf* legg. con grazia

51 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: New York, Celesta Publishing, 1948<sup>18</sup>. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 022

### Deux Préludes

Guitarra

I. Modéré

Modéré  
*Les basses en relief*

*p* mais sonore *mp*

18 compases. Do Mayor.

---

<sup>16</sup> Cfr.: núm 196 en este catálogo.

<sup>17</sup> Cfr.: núm. 006 en este catálogo.



## II. Allegro



16 compases. Mi menor.

Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7236, 1962. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

**023**

## Deuxième triquilandia

Guitarra

### I. Oedipe et le Sphinx (dialogue)



Compás libre. Sol Mayor.

### II. Variation (double)



16 compases. Sol Mayor.

### III. Jeu

---

<sup>18</sup> Una carta de Emilio Pujol a Vladimir Bobri, propietario de Celesta Publishing, en New York, fechada el 3 de febrero de 1948, le dice: "El 27 de enero le mandé el manuscrito de la Cubana para la edición. No pude hacerlo antes por falta de tiempo".



16 compases. Fa Mayor.

#### IV. La Plume de Perdreau



12 compases. Re menor.

#### v. Branle Bourguignon



59 compases. Sol Mayor.

Compuesta: 1959. Manuscritos 1/2(1), 1/2(2) y 1/41, partes I-III. Barcelona, archivo Pujol-Robert. La parte III aparece titulada como *Humoresca* y fechada: Lisboa, marzo 4, 1959. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7237, 1962. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

**024**

### Divertimento

Guitarra



30 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/35, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una pieza para guitarra a dos voces. Fragmento. Inédita.

025

## Duet, Étude pour Deux Guitares

Dos guitarras

Andantino cantabile

The image shows the first eight measures of a musical score for two guitars. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Andantino cantabile'. The first staff (treble clef) begins with a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The second staff (treble clef) begins with a bass line: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (beamed eighth notes), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). Dynamics include 'mf espress.' and 'mf' with hairpins.

48 compases. Tonalidad: La Mayor. Manuscrito 1/30, titulado: *Estudio*. Barcelona, archivo Pujol-Robert. En el manuscrito cada parte ha sido escrita por separado. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 8081<sup>a</sup>, 1973. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

026

## Dúo II

Dos guitarras

The image shows the first eight measures of a musical score for two guitars. The music is in D major (two sharps) and 2/4 time. The first staff (treble clef) begins with a melodic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), F#4-E4 (beamed eighth notes), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). The second staff (treble clef) begins with a bass line: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), F#3-E3 (beamed eighth notes), D3 (quarter), C#3 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter).

52 compases. Tonalidad: Do Mayor. Manuscrito 1/72, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

027

## Dúo III

Dos guitarras



32 compases. Tonalidad: Fa sostenido Mayor. Manuscrito 1/73, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Borrador. La segunda parte se publicó como un estudio para guitarra sola<sup>19</sup>. Inédita.

## 028

### Ejercicio 12

Guitarra



8 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 32.

## 029

### Ejercicio 13

Guitarra



8 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 33.

---

<sup>19</sup> Cfr.: núm. 151 (1) en este catálogo.

**030**

**Ejercicio 14**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 33.

**031**

**Ejercicio 22 [Melodía]**

Guitarra

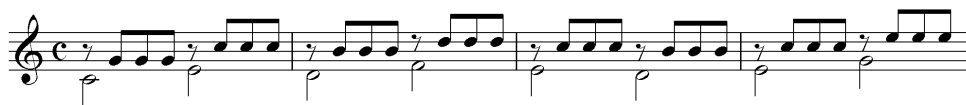


17 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 43.

**032**

**Ejercicio 23 [Melodía]**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Do Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 44.

**033**

**Ejercicio 24 [Petite romance]**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Do Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 45.

**034**

**Ejercicio 25 [Valse]**

Guitarra



24 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 46.

**035**

**Ejercicio 27 [Choral a trois voix]**

Guitarra

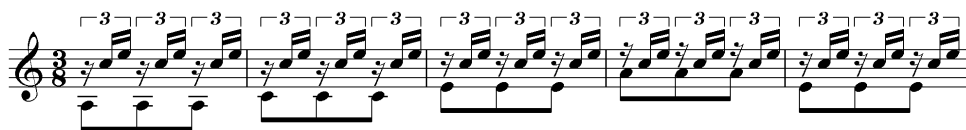


32 compases. Tonalidad: Do Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 48.

036

### Ejercicio 29

Guitarra



19 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 50.

037

### Ejercicio 30 [Petenera]

Guitarra



24 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 51.

038

### Ejercicio 31

Guitarra



19 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 52.

**039**

**Ejercicio 32 [Soleá]**

Guitarra



28 compases. Tonalidad: Mi en modo frigio. Manuscrito en Barcelona, archivo de Sergi Vicente. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 53.

**040**

**Ejercicio 52 [Prélude]**

Guitarra



8 compases. Tonalidad: Do menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 62.

**041**

**Ejercicio 53 [Prélude]**

Guitarra



8 compases. Tonalidad: Fa Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 63.



**042**

**Ejercicio 54 [Prélude]**

Guitarra



8 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 63.

**043**

**Ejercicio 55 [Prélude]**

Guitarra



8 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 64.

**044**

**Ejercicio 56 [Sonatine]**

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Do Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 65.

## 045

### Ejercicio 60 [Étude chromatique]

Guitarra



24 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 68.

## 046

### Ejercicio 69 [Prélude]

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Re bemol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 76.

## 047

### Ejercicio 70

Guitarra



10 compases. Tonalidad: Do Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 77.

**048**

**Ejercicio 71 [Mélodie]**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Do Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 78.

**049**

**Ejercicio 72 [Romance]**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 78-79.

**050**

**Ejercicio 74 [Mélodie]**

Guitarra



32 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 80.

**051**

### **Ejercicio 75 [Prélude]**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 81.

**052**

### **Ejercicio 76 [Prélude]**

Guitarra



15 compases. Tonalidad: Mi Mayor-menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 82.

**053**

### **Ejercicio 77**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 82-83.

**054**

**Ejercicio 79 [Romance]**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 84.

**055**

**Ejercicio 80 [Marguerite et Mephisto, dialogue]**

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Re menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 85.

**056**

**Ejercicio 82 [Choral a quatre voix]**

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 86-87.

**057**

**Ejercicio 83**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 88.

**058**

**Ejercicio 84 [Ebauche du bourdon]**

Guitarra



24 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 88-89. Fragmento de *El abejorro*<sup>20</sup>.

**059**

**Ejercicio 86**

Guitarra



---

<sup>20</sup> Cfr.: núm. 078 en este catálogo.

20 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 92.

**060**

### Ejercicio 88 [Paseo de Granadina]

Guitarra

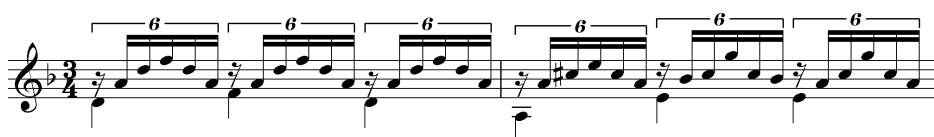


24 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 95.

**061**

### Ejercicio 90 [Étude]

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Re menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 96-97.

**062**

### Ejercicio 92 [Étude]

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Re sostenido menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 100.

## 063

### Ejercicio 94 [Étude]

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Re bemol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 103.

## 064

### Ejercicio 96, Estudio [Étude]

Guitarra



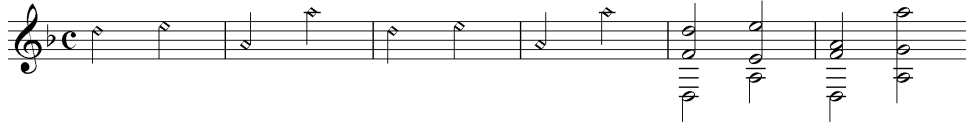
48 compases. Tonalidad: Fa menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 107-108.

## 065

### Ejercicio 98 [Le Monastère]

Guitarra





33 compases. Tonalidad: Re menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 115.

## 066

### Ejercicio 228

Guitarra



8 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 86.

## 067

### Ejercicio 229

Guitarra



17 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 86.

**068**

### **Ejercicio 243**

Guitarra



8 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 93.

**069**

### **Ejercicio 330**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Do menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 49-50.

**070**

### **Ejercicio 331**

Guitarra



12 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 50.

071

### Ejercicio 332

Guitarra



24 compases. Tonalidad: Do Mayor. Manuscrito 1/80, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 50-51.

072

### Ejercicio 506

Guitarra

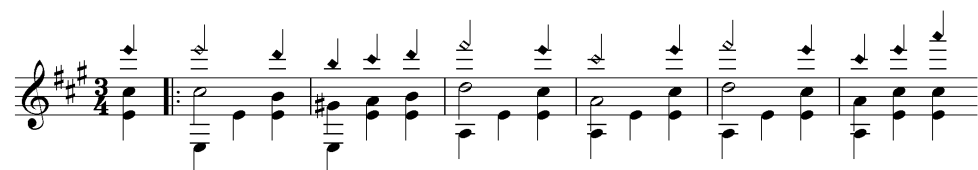


9 compases. Tonalidad: Do menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 119.

073

### Ejercicio 531

Guitarra



14 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 130.

**074**

### Ejercicio 553

Guitarra



13 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 146.

**075**

### Ejercicio 554

Guitarra



9 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 146.

**076**

### Ejercicio 557

Guitarra



18 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Manuscrito 1/79, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 147.

**077**

### Ejercicio 560

Guitarra



21 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 148.

**078**

### El Abejorro, El abejorro de oro, L'abejot d'Or, Il calabrone, Estudio

Guitarra



61 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Fechado: Junio, 1934. Manuscrito 1/43, Barcelona, archivo Pujol-Robert, compás de cuatro por cuatro, con valores de notas aumentados al doble: semicorcheas en lugar de fusas, etc. Primera edición: Suplemento al N<sup>o</sup>. 1 de *La Chitarra*, Bolonia, L. C. 516-B, 1935<sup>21</sup>. Otra edición en Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11109, 1955. Un fragmento de esta obra se ha incluido como ejercicio en: *Escuela Razonada de la*

---

<sup>21</sup> Ejemplar en Zacatecas, archivo privado de Fabián E. Hernández: *Mi Biblioteca*, 11/104(6).

Guitarra<sup>22</sup>. V. Poggi ofrece información sobre dos ediciones más: *El abejorro*, Casa de la Guitarra, 299; *El abejorro*, Monzino & Garlandini, C.B.402<sup>23</sup>.

**079**

### El Bigote, Roger's Moustache, The moustache's death

Guitarra



34 compases. Tonalidad: Re menor. Compuesta hacia 1970 en Cervera. Manuscrito 1/39, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

**080**

### El Perú

Guitarra



49 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/40, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo. Inédita.

**081**

### Els tres tambors

A Miguel Llobet

---

<sup>22</sup> Cfr.: núm. 058 en este catálogo.

## Guitarra



98 compases. Tonalidad: Mi bemol menor/Re Mayor. Estreno: Barcelona, 21 de febrero de 1934<sup>24</sup>. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11111, 1955. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Basada en la canción tradicional catalana del mismo nombre.

## 082

### En ausencia de Nandin

## Guitarra



16 compases. Tonalidad: Do Mayor. Fechada: Marzo 25, 1943. Manuscrito 1/81, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

## 083

### Endecha a la Amada Ausente, Complainte a l'Aimée Disparue

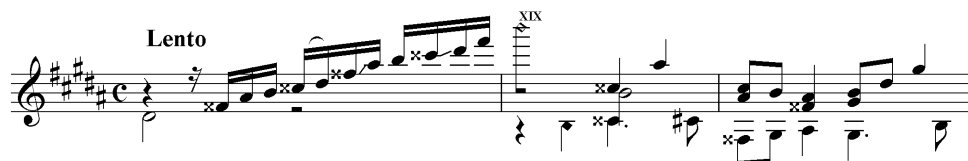
À Matilde

## Guitarra

---

<sup>23</sup> POCCHI, Vincenzo: *Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*. Velletri, vP Music Media, abril 2009, p. 977.

<sup>24</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 118.



59 compases. Sol sostenido menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7541, 1965. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 084

### Estudio I [Prélude]

Guitarra



25 compases. Tonalidad; Do Mayor. Primera edición: en colección titulada *Exercices en forme d'études*. París, Éditions Max Eschig, M. E. 3128, 1931<sup>25</sup>. Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 116.

## 085

### Estudio II [Valse Romantique]

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 117.

<sup>25</sup> Cfr.: núm. 156 en este catálogo.



**086**

### Estudio III [Choral a Trois Voix]

Guitarra



24 compases. Tonalidad: Si Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 118.

**087**

### Estudio IV [Tendresse]

Guitarra

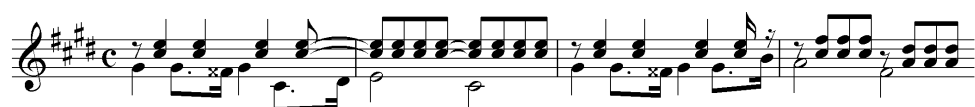


16 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 119.

**088**

### Estudio V [Prélude]

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Do sostenido menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 120.

**089**

### Estudio VI [Douleur]

Guitarra



18 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 121-122.

**090**

### Estudio VII [Ronde Enfantine]

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, p. 123.

**091**

### Estudio VIII [Recit d'Amour]

*Dedicado a O. O. Cabot*

Guitarra



33 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 124-125.

## 092

### Estudio IX [Nocturne]

Guitarra



49 compases. Tonalidad: Do menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 126-127. Otra edición: Evgenij LARICEV (ed.): *Repertorio del Guitarrista*. Moscú, Soviet Composer, 1978, pp. 6-7<sup>26</sup>.

## 093

### Estudio X [Bergerette]

Guitarra



---

<sup>26</sup> Original en la colección particular de V. Pocci. Vide: POCCHI, Vincenzo: *Guide to the guitarist's modern and contemporary repertoire*. Velletri, VP Music Media, 2009, p. 978.

24 compases. Tonalidad: Fa sostenido menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 128-129.

## 094

### Estudio XI [Zapateado]

Guitarra

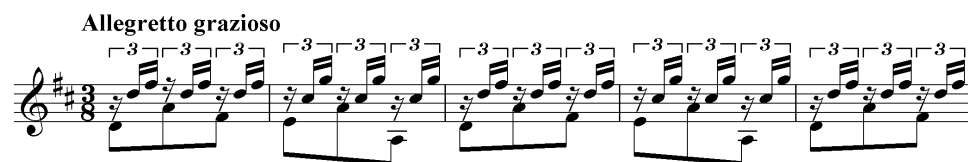


45 compases. Tonalidad: Si menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 130-131.

## 095

### Estudio XII [Goyesca]

Guitarra



54 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9563, 1935, pp. 132-133.

096

### Estudio XIII

Guitarra



48 compases. Tonalidad: Fa sostenido Mayor. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*. Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 2-3<sup>27</sup>. Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 108<sup>28</sup>. Existe una versión inédita para dos guitarras<sup>29</sup>.

097

### Estudio XIV

Guitarra



48 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 109.

---

<sup>27</sup> Según consta en los archivos del Registro de la Propiedad Intelectual de Cataluña. J. Riera anota una edición posterior, de 1953. Vide: RIERA, Juan: *Emilio Pujol*. Lleida, Instituto de Estudios llerdenses, 1974, p. 176.

<sup>28</sup> Cfr.: núm. 151 en este catálogo.

<sup>29</sup> Cfr.: núm. 027 en este catálogo.

**098**

### **Estudio xv**

Guitarra



33 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*. Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 4-5<sup>30</sup>. Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 110.

**099**

### **Estudio xvi**

Guitarra



49 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 111.

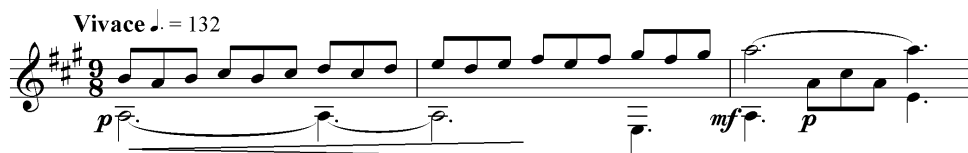
**100**

### **Estudio xvii**

Guitarra

---

<sup>30</sup> Cfr.: núm. 151 en este catálogo.



36 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*. Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 6-7<sup>31</sup>. Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 112-113.

## 101

### Estudio XVIII

Guitarra



48 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 111.

## 102

### Estudio XIX

Guitarra



49 compases. Tonalidad: Si Mayor-menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 116-117.

<sup>31</sup> Cfr.: núm. 151 en este catálogo.

# 103

## Estudio xx

Guitarra

Allegretto



32 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 118-119.

# 104

## Estudio XXI

Guitarra

Allegretto scherzando



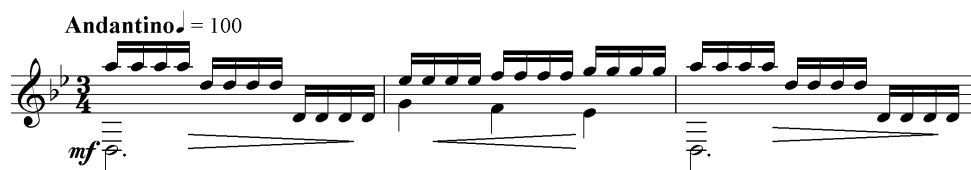
43 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 120.

# 105

## Estudio xxiii

Guitarra

Andantino  $\text{♩} = 100$





36 compases. Tonalidad: Re, modo frigio, transportado. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 122-123.

## 106

### Estudio XXIV, En dos cuerdas

Guitarra



33 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Exercices en forme d'études*. París, M. E. 3128, 1931, pp. 3-4. Edición posterior: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 124-125<sup>32</sup>.

## 107

### Estudio XXV

Guitarra



41 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 126-127.

---

<sup>32</sup> Cfr.: núm. 156 en este catálogo.

## 108

### Estudio xxvi

Guitarra



40 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: HILSTER, Ries de (dir.): *Constantijn Huygens*. Amsterdam-Hilversum (Holanda), diciembre, 1952<sup>33</sup>. Otra edición en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 128-129.

## 109

### Estudio xxvii, Nocturno

Guitarra



34 compases. Tonalidad: La en modo frigio, transportado. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 130-131.

## 110

### Estudio xxviii, Canción de vendimia

Guitarra

---

<sup>33</sup> Revista publicada entre 1951-1960. Copia en la colección particular de V. Poggi. Vide: POGGI, Vincenzo: *Guide to the guitarist's modern and contemporary repertoire*. Velletri, vP Music Media, abril 2009, p. 978.



33 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 132-133.

## 111

### Estudio XXIX, Vidala

Guitarra



17 compases. Tonalidad: Do Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 134.

## 112

### Estudio xxx, Alalá

Guitarra



27 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 135.

113

### Estudio xxxi, Zortzico

Guitarra



56 compases. Tonalidad: La Mayor. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*. Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 8-9<sup>34</sup>. Otra edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 136-137. Existe una versión inédita para dos guitarras<sup>35</sup>.

114

### Estudio xxxii, Nocturno

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Mi en modo frigio. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 138.

---

<sup>34</sup> Cfr.: núm. 151 en este catálogo.

<sup>35</sup> Manuscrito 1/74, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Solamente se ha encontrado la parte de la primera guitarra.

115

### Estudio xxxiii

Guitarra

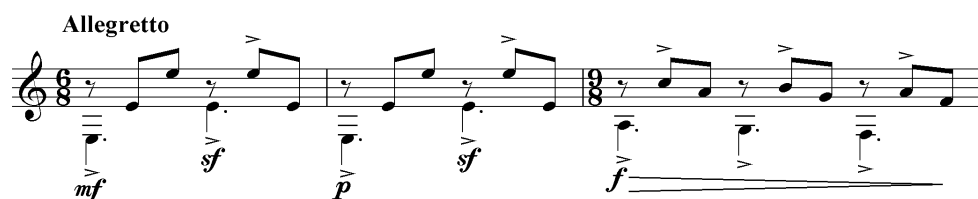


17 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 139.

116

### Estudio xxxiv, Aire de Bulería

Guitarra



39 compases. Tonalidad: Mi en modo frigio. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 140-141.

117

### Estudio xxxv

Guitarra



49 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 142-143.

## 118

### Estudio xxxvi, [Clavecín]<sup>36</sup>

Guitarra

Moderato ♩ = 84

The musical notation is for a guitar piece in 2/4 time, key of D major. It consists of five measures. The first measure starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a quarter rest followed by a quarter note D4. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note E4. The third measure has a quarter rest followed by a quarter note F#4. The fourth measure has a quarter rest followed by a quarter note G4. The fifth measure has a quarter rest followed by a quarter note A4. The piece concludes with a forte (f) dynamic. The notation includes slurs and accents over the notes.

34 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 144-145.

## 119

### Estudio xxxvii, Bolero

Homenaje a Vicente Escudero

Guitarra

Allegretto ritmico

The musical notation is for a guitar piece in 3/4 time, key of D minor. It consists of three measures. The first measure starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a quarter rest followed by a quarter note D4. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note E4. The third measure has a quarter rest followed by a quarter note F4. The piece concludes with a forte (f) dynamic. The notation includes slurs and accents over the notes.

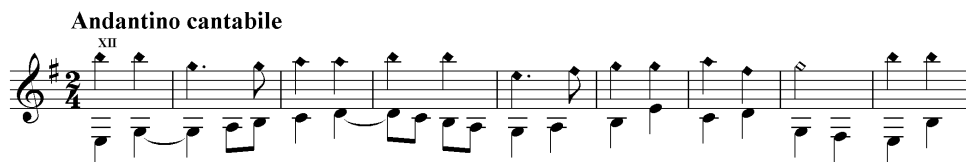
36 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/6, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, p. 146-147.

<sup>36</sup> Título asignado por J. Riera. Vide: RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 156.

120

### Estudio xxxviii, Sobre un villancico del siglo xvi<sup>37</sup>

Guitarra



48 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 148-149.

121

### Estudio xxxix, [Estudio Español]<sup>38</sup>

Dos guitarras

45 compases. Tonalidad: Mi en modo frigio. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 150-151.

---

<sup>37</sup> Vide: PUJOL, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 106. Pujol menciona que el villancico figura en el libro para vihuela de Enríquez de Valderrábano. Se trata probablemente de la obra: "¿Dónde son estas serranas?", en: VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Libro de Música de Vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547, segundo libro, f.26v.

<sup>38</sup> Título asignado por J. Riera. Vide: RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 157.

## 122

### Estudio XL

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: *Estudios para Guitarra, Grado Superior*. Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 15 de octubre de 1946, pp. 10-11<sup>39</sup>. Otra edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 190-191.

## 123

### Estudio XLII

Guitarra



16 compases. Tonalidad: Sol sostenido menor. Manuscritos 1/51(1) y 1/51(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 194.

---

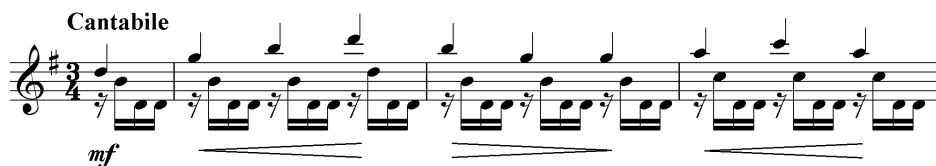
<sup>39</sup> Cfr.: núm. 151 en este catálogo.



## 124

### Estudio XLIII

Guitarra

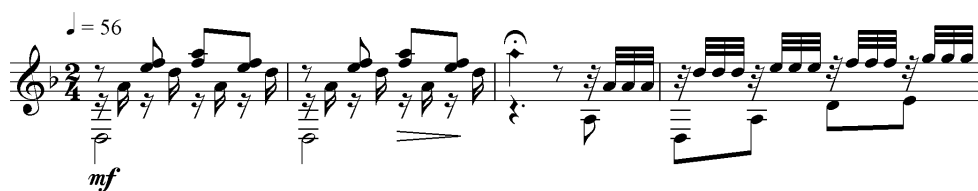


25 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Manuscritos 1/48(1) y 1/48(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fechada: *Mas Janet*, agosto 17, 1934. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 195.

## 125

### Estudio XLV, Trémolo

Guitarra



37 compases. Tonalidad: Re menor. Manuscrito 1/52 (19 compases, sin la introducción), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 197-199. Versión libre de la canción tradicional catalana: *El Cant dels Ocells*. Existe otra versión de esta obra<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Cfr.: núm. 130 en este catálogo.

## 126

### Estudio XLVI

Guitarra



24 compases. Tonalidad: Sol menor. Manuscritos 1/50(1), en corcheas y doble número de compases; 1/50(2); 1/50(3), en compás de dos por cuatro. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 199-200.

## 127

### Estudio XLVIII

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Si bemol Mayor. Manuscritos 1/47(1); 1/47(2), *Adagio*; 1/47(3), *Moderato cantabile*. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 202.

## 128

### Estudio XLIX, Pizzicato

Guitarra



46 compases. Tonalidad: Fa Mayor. Manuscritos 1/49(1), y 1/49(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 203.

## 129

### Estudio L, Ligados

Guitarra



29 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 204.

## 130

### Estudio LI, El cant dels Ocells

Guitarra



32 compases. Tonalidad: Re menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971,

p. 205. Versión libre de la canción tradicional catalana: *El Cant dels Ocells*. Existe otra versión en trémolo<sup>41</sup>.

## 131

### Estudio LII, Copla de Seguidilla

Guitarra

The musical score is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a 'mf' dynamic and the instruction 'con anima'. The tempo is marked 'Lento'. The melody starts with a half note, followed by a quarter note, and then a quarter note with a 'v' (vibrato) marking. A triplet of eighth notes follows, with a '3' above it. The piece concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking.

45 compases. Tonalidad: La en modo frigio, transportado. Manuscritos 1/83(1), 1/83(2) y 1/83(3), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fechada: Saint Jean de Luz [Francia], septiembre 21, 1939. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 206. La obra forma parte de *La Seguidilla en el Cortijo*, manuscrito 1/83(1). Versiones posteriores, manuscritos 1/83(2) y 1/83(3), separan la *copla* aunque se indica con precisión el lugar y la manera en que debe intercalarse. La *Seguidilla* fue publicada en 1955 por la editorial Ricordi Americana<sup>42</sup>.

## 132

### Estudio LIII, [Los Alpes]<sup>43</sup>

Guitarra

<sup>41</sup> Cfr.: núm. 125 en este catálogo.

<sup>42</sup> Cfr.: núm. 163 en este catálogo.

<sup>43</sup> Título asignado por J. Riera. Vide: RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 156.

Vivace ♩ = 80

38 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 207-208.

### 133

#### Estudio LIV, Variación 1<sup>a</sup><sup>44</sup>

Guitarra

Lento ♩ = 84

16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/59, que incluye el tema de las variaciones. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 209<sup>45</sup>.

### 134

#### Estudio LV, Variación 2<sup>a</sup>

Guitarra

---

<sup>44</sup> Esta y todas las variaciones siguientes hasta la fuga del núm. 149, p. 70, están basadas en un estudio de D. Aguado. Vide: AGUADO, Dionisio: *Nuevo Método para Guitarra*. París, Schonemberger, 1846, lección 19, p. 25.

<sup>45</sup> El manuscrito 1/85(1-6), Barcelona, archivo Pujol-Robert, contiene borradores de ésta y otras variaciones incluidas en *Escuela Razonada de la Guitarra* y algunas más que han permanecido inéditas.

Vivace ♩ = 84

*mf*

16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/60(1), y 1/64(3), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 210.

## 135

### Estudio LVI, Variación 3ª

Guitarra

Maestoso

*mf* *f* *mf*

16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/61(1), *Despacio pero rítmico*; 1/61(2) p. 1, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, 1971, p. 211.

## 136

### Estudio LVII, Variación 4ª

Guitarra

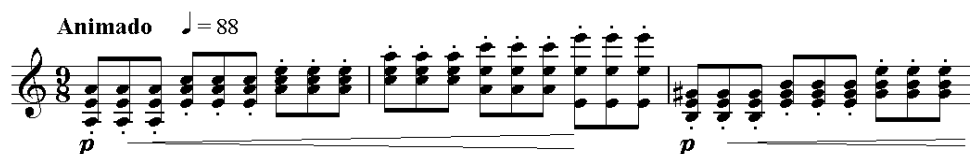
Vivace ♩ = 108

16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/62(1), y 1/62(2)<sup>46</sup>, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 211.

## 137

### Estudio LVIII, Variación 5<sup>a</sup>

Guitarra

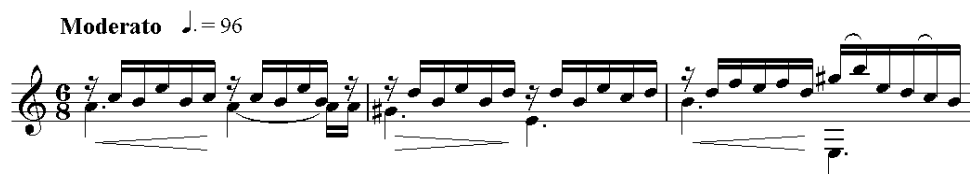


32 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/63, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 212-213.

## 138

### Estudio LIX, Variación 6<sup>a</sup>

Guitarra



16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/64(1), y 1/64(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 214.

---

<sup>46</sup> Vide: manuscrito 1/85(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert.

139

### Estudio LX, Variación 7ª

Guitarra

Rítmico y agitado ♩ = 92

*f marcato* *f* *mf*

16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/65(1), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 215.

140

### Estudio LXI, Variación 8ª

Guitarra

Vivo ♩ = 120

*mf*

16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/66(3) p. 1, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 215-216.

141

### Estudio LXII, Variación 9ª

80 notas para mi guitarra Torres del año 1863, el día de mi 80º aniversario

Guitarra



Lento e cantabile ♩ = 84



34 compases. Tonalidad: La menor. Fechada: 1966. Manuscrito 1/65(2). Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 216-217.

## 142

### Estudio LXIII, Variación 10ª

Guitarra

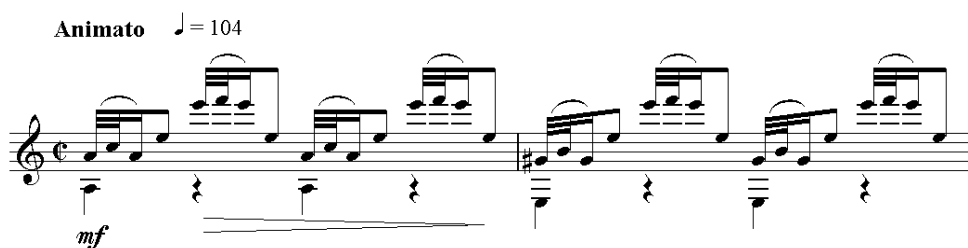


32 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/54(1), en compás de seis por ocho; 1/54(2), en compás de tres por ocho. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 218-219.

## 143

### Estudio LXIV, Variación 11ª

Guitarra



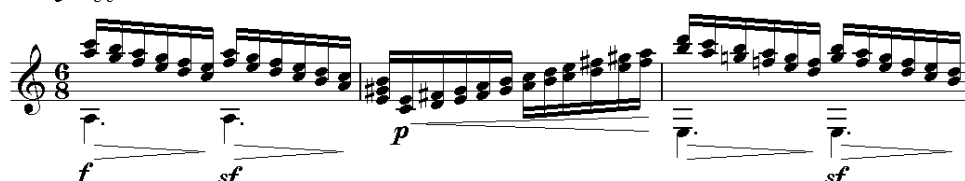
16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/66(1) y 1/66(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 219-220.

## 144

### Estudio LXV, Variación 12<sup>a</sup>

Guitarra

♩. = 56



*f* *sf* *p* *sf*


16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/67(1)<sup>47</sup>, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 220.

## 145

### Estudio LXVI, Variación 13<sup>a</sup>

Guitarra

Rítmico y animado ♩ = 52



*mf* pizz...

16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/67(2) y 1/67(3), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 221.

## 146

### Estudio LXVII, Variación 14<sup>a</sup>

Guitarra



16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/68, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 221-222.

## 147

### Estudio LXVIII, Variación 15<sup>a</sup>

Guitarra

Lento

*mf* *mf*

16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/69, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, p. 222.

## 148

### Estudio LXIX, El Arroyuelo

A María Adelaide<sup>48</sup>

Guitarra

---

<sup>47</sup> Vide: manuscrito 1/85 (1-6), Barcelona, archivo Pujol-Robert.

Tranquillo e leggero ♩ = 144



39 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/8(1), en compás de tres por cuatro; 1/8(2), *Vivace*, en compás de seis por ocho; cuatro copias manuscritas del mismo estudio con ligeras variantes de escritura. La mayoría de las copias fueron hechas por María Adelaide Robert. Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 223-224.

## 149

### Estudio LXX, Fuga

Guitarra



184 compases. Tonalidad: La menor. Manuscritos 1/70(1), 1/70(2)<sup>49</sup>, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 224-229.

## 150

### Estudio, Preludio, Ejercicio de ligados

*Para Gustavo Adolfo Sendis con mucho afecto y sincera admiración y también con un poco de mala intención*

---

<sup>48</sup> María Adelaide Robert, segunda esposa de Emilio Pujol. Contrajeron matrimonio en Roma, el 17 de agosto de 1963.

<sup>49</sup> Otros manuscritos sin catalogar con esbozos de la Fuga. *Vide*: Barcelona, archivo Pujol-Robert.

Guitarra



19 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Manuscrito 1/44(1); 1/44(2), *Despacio para poderlo tocar deprisa*. Barcelona, archivo Pujol Robert. Fechada: Lisboa, junio 27, 1970. Inédita.

**151**

### Estudios para Guitarra Grado Superior

Guitarra

I. Allegro

*Allegro*



48 compases, Fa sostenido menor.

II. Allegretto

*Allegretto*



33 compases, Sol Mayor.

III. Vivace

*Vivace* ♩=132



36 compases, La Mayor.

#### IV. Aire de Zortzico



56 compases, La Mayor.

#### v. Allegro Vivace



32 compases, Re Mayor.

#### VI. Andantino Cantabile [Romántico]<sup>50</sup>.



33 compases, Mi menor.

#### VII. Allegretto ritmico e grazioso [Homenaje a Scarlatti]<sup>51</sup>.



80 compases, Si menor.

Primera edición: Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 15 de octubre de 1946<sup>52</sup>. Otra edición: Estudios I, II, III y IV en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 108, 110, 112-

<sup>50</sup> Título asignado a este estudio por J. Riera. Vide: RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 156.

<sup>51</sup> Título asignado por J. Riera. Vide: RIERA, Juan: *Op. cit.*, p. 156.

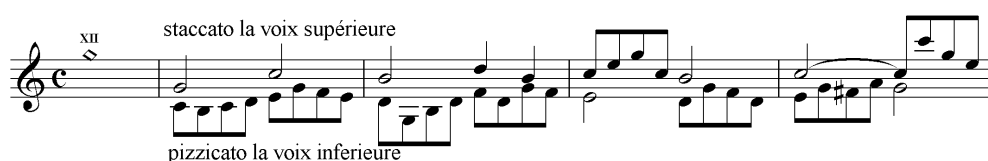
<sup>52</sup> Según consta en los registros de la oficina del Registro de la Propiedad Intelectual de Cataluña.

113, 136-137; Estudio v en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro IV. Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, B. A. 12838, 1971, pp. 190-191<sup>53</sup>. No se conoce otra edición de los Estudios VI y VII<sup>54</sup>.

## 152

### Étude, Pizzicato, Étude en Ut Majeur

Guitarra



17 compases. Tonalidad: Do Mayor. Manuscrito 1/31, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fechada: Enero 1, 1936. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7885, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 153

### Étude núm. 1

A Madeleine Bucher

Guitarra



<sup>53</sup> Cfr.: núm. 096, 098, 100, 113 y 122 en este catálogo.

<sup>54</sup> Un programa de mano ubica el estreno del *Estudio VII, Homenaje a Scarlatti*, el 23 de agosto de 1942 en Caldetes (Caldes d'Estrac). Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 66.

35 compases. Tonalidad: Do menor. Primera edición en París, Éditions Max Eschig, M. E. 2186, 1929. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d' Estudis Ilerdencs.

## 154

### Étude núm. 2

A Daniel Fortea<sup>55</sup>

Guitarra



25 compases. Tonalidad: La Mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2187, Septiembre, 1950. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 155

### Étude núm. 3

A María Luisa Anido<sup>56</sup>

Guitarra



27 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2188, 1929. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

---

<sup>55</sup> Daniel Fortea (\*1878; †1953). Discípulo de F. Tárrega. Fundador de la *Biblioteca Fortea*, de Madrid, donde se editaron las primeras obras de Emilio Pujol.



## 156

### Exercices en forme d'études, principes élémentaires de technique moderne

*A mes élèves*

Guitarra

#### I. Animé



17 compases, Si menor.

#### II. Allegretto



25 compases, Do Mayor.

#### III. Cantabile



25 compases, Sol Mayor.

Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 3128, 1931. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. El Ejercicio II ha sido publicado en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro II. Buenos Aires, Ricordi Americana,

---

<sup>56</sup> María Luisa Anido (\*1907; †1996). Célebre guitarrista argentina discípula de D. Prat y Miguel Llobet.

B. A. 9563, 1935, p. 116<sup>57</sup>. El Ejercicio III ha sido publicado en: *Escuela Razonada de la Guitarra*, libro III. Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 10945, 1954, pp. 124-125<sup>58</sup>.

## 157

### Exercices en forme d'études, Deuxième cahier

Guitarra

#### I. Animé



17 compases, Mi Mayor.

#### II.



49 compases, Sol Mayor.

#### III. Andante



18 compases, Sol Mayor.

Manuscrito 1/76 y 1/78, ambos en compasillo, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7847, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

---

<sup>57</sup> Cfr.: núm. 084 en este catálogo.

158

### Fantasia breve, de pasos largos y trabados sobre el nombre *Salcedo*

*A Don José Salcedo*

Guitarra



49 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición en Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11110, 1955.

159

### Festívola, Danza Catalana de Espíritu Popular

*A mi querido discípulo y amigo Leandro Ferrer*

Guitarra



145 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Primera edición en Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12046, 1961.

160

### Homenaje a Tárrega

Guitarra

---

<sup>58</sup> Cfr.: núm. 106 en este catálogo.



70 compases. Tonalidad: Si menor-Sol menor. Compuesta en 1952. Estreno: Villareal de los Infantes, noviembre 20, 1952. Primera edición en Londres, Schott & Co., B. S. S. 38634, 1954.

## 161

### Impromptu

*A mi Madre*

Guitarra



34 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2189, 1929<sup>59</sup>. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 162

### La libélula, Estudio

*A mes chers amis Domino et Jean Gimon*

Guitarra

---

<sup>59</sup> I. Sanuy señala que esta obra ha sido publicada en Viena por la revista *Österreichische Gitarre Zeitschrift*, que hasta el momento no ha sido posible localizar. Vide: SANUY, Ignacio: *Notas biográficas de Emilio Pujol*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1952, p. 12.

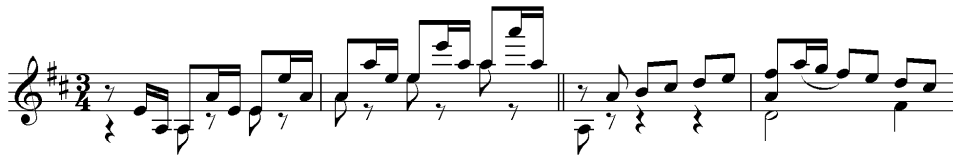


24 compases. Tonalidad: Mi en modo frigio. Fechada: Mas Janet, septiembre 6, 1964. Fotocopia del manuscrito en Zacatecas, archivo privado de Fabián E. Hernández, *Mi biblioteca*, 12/120(1). El original no se ha encontrado. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7579, 1965. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 163

### La Seguidilla en el Cortijo, Seguidilla

Guitarra



200 compases. Tonalidad: Re Mayor. Manuscritos 1/83(1) y 1/83(2), Barcelona, archivo Pujol Robert. Fechada: Saint Jean de Luz [Francia], Septiembre 21, 1939. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11113, 1955, sin la *Copla*<sup>60</sup>.

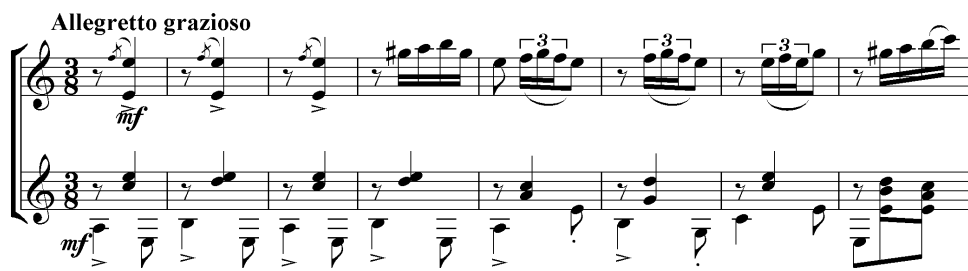
## 164

### Manola del Avapiés, Tonadilla

Dos guitarras

---

<sup>60</sup> Cfr.: núm. 131 en este catálogo.



66 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 6942, 1957. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Versión para dos guitarras de *Tonadilla*, primera de *Trois Morceaux Espagnols*<sup>61</sup>.

## 164a

### [Manola del Avapiés, Tonadilla]

Dos guitarras



59 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/25(3), sin título, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Al parecer, falta la primera página del documento. Esbozo incompleto de *Manola del Avapiés*<sup>62</sup>. Aunque se trata del mismo tema, este manuscrito presenta diferencias con la versión publicada. Inédita.

## 165

### Manola del Avapiés, Tonadilla

A Peter Van Es

<sup>61</sup> Cfr.: núm. 193 en este catálogo.

<sup>62</sup> Cfr.: núm. 164 en este catálogo, con el título de *Tonadilla*.

## Guitarra



67 compases. Tonalidad: La menor. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11448, 1957. Una versión abreviada fue publicada en París, 1926, con el título de *Tonadilla*<sup>63</sup>. Además existen versiones para dos guitarras y para voz y Piano<sup>64</sup>.

## 166

### Manola del Avapiés, Tonadilla (de la suite española para guitarra)

#### Voz y piano

(Recitado) Una ca-lle soli-ta-ria del ba-rrio del-Ava-piés.

(Cantado) Cuan-do se rie-gan las flo-res? — A me-dia no-che, (Recitado) ¿Porqué?

120 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/25(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. No hay indicaciones sobre el autor del texto. Firmado: Julia Cuervas [copista, cuñada de Emilio Pujol], Monte, junio 24, 1935. Basada en

<sup>63</sup> Cfr.: núm. 193 en este catálogo.

*Tonadilla*, primera de *Trois Morceaux espagnols*<sup>65</sup>. La voz alterna recitado y cantado. Inédita.

**167**

### **Nena, Célebre Canción**

Guitarra



57 compases. Tonalidad: La Mayor. Manuscrito autógrafo. Original en Vicchio, Italia, colección particular de Vincenzo Pocci<sup>66</sup>.

**168**

### **Noranta Notes, Sobre el nom dels meus pares Ramon i Cristina**

Guitarra



25 compases. Tonalidad: Fa Mayor. Manuscrito 1/13 (1), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

---

<sup>64</sup> Cfr.: núm. 164, 164<sup>a</sup> y 166 en este catálogo.

<sup>65</sup> Cfr.: núm. 193 en este catálogo.

<sup>66</sup> Agradezco a V. Pocci su generosidad al proporcionarme copia de la obra. Vide: POCCHI, Vincenzo: *Guide to the guitarist's modern and contemporary repertoire*. Velletri, vP Music Media, 2009, p. 978.

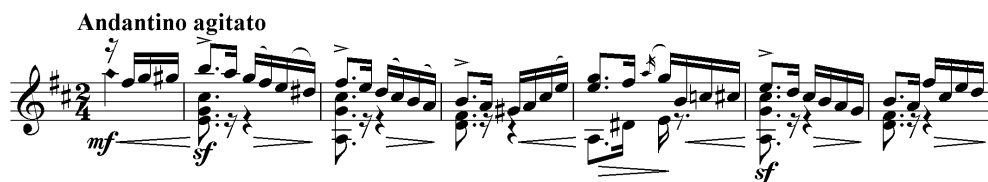


169

### Omaggio a Chopin, Preludio Romántico

A Benvenuto Terzi

Guitarra



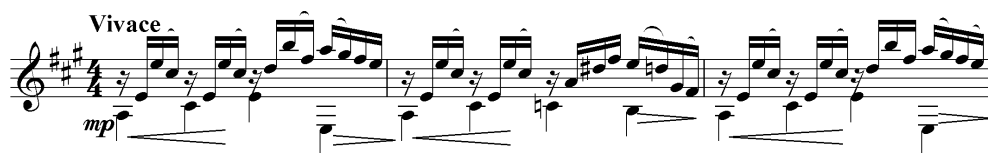
37 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: Bolonia, *La chitarra*, *Rivista Mensile Letteraria Musicale*, Año VII, núm. 4, 1940. Plancha núm. 630. Otra edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11007, 1954.

170

### Ondinas, Estudio núm. 7

A mi buen amigo el Dr. B. Romero Escacena

Guitarra



44 compases. Tonalidad: La Mayor. Fechada: 1921. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 9584<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> La obra aparece en un catálogo de la editorial Ricordi Americana de 1958 atribuida a Romero y Fernández.

171

### Paisaje, Estudio de trémolo sobre un motivo inédito de Tárrega

*A Enrique Vijande*

Guitarra



67 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Fechada: Noviembre, 1934. Primera edición: Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, R. F. 7713<sup>68</sup>. Otra edición: Ricordi Americana, B. A. 9585, 1936. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

172

### Pequeña Romanza

*A mi sobrina Conchita*

Guitarra



43 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 3129, 1931. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

173

### Preludio

Guitarra



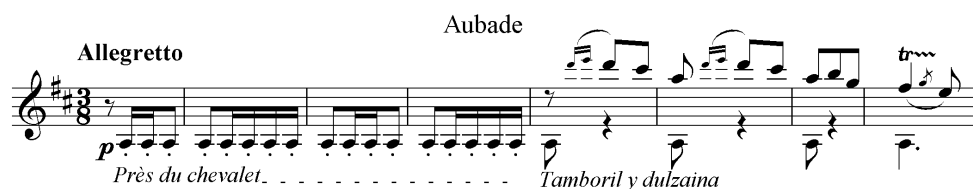
17 compases. Tonalidad: La Mayor. Fechada: Lisboa, junio 1, 1963. Manuscrito 1/11, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

## 174

### Rapsodia Valenciana

A Manuel Cubedo

Guitarra



131 compases. Tonalidad: Re Mayor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7027, 1959. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 175

### Ricercare

Dos guitarras



---

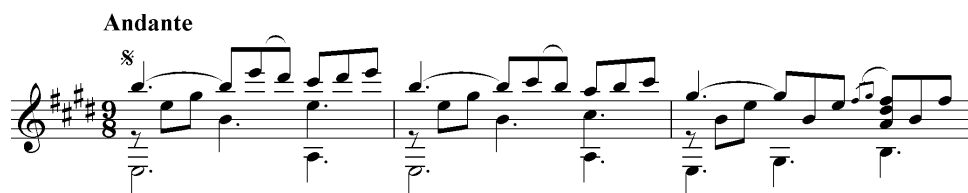
<sup>68</sup> Según catálogo de la editorial Ricordi Americana de 1958.

18 compases. Tonalidad: Mi menor. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7239, 1962. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

## 176

### Romanza, Hoja de árbol núm. 1

Guitarra



40 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Fechada: 1914. Primera edición: Madrid, Biblioteca Fortea, D. F. 177<sup>69</sup>. Ejemplar consultado en Barcelona, archivo de Juan Ruano.

## 177

### Rosebud's Lament

Para Daphne Gow<sup>70</sup>

Guitarra



<sup>69</sup> Un catálogo de la *Biblioteca Fortea*, Madrid, 1915, anota esta obra en el año de 1914, al lado de *The vicar of Bray* y *Hornepipe*, arreglos para guitarra de E. Pujol. Agradezco a Josep Mangado Artigas esta información.

<sup>70</sup> Daphne GOW, tradujo al inglés el libro de E. Pujol, *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1930 [edición bilingüe].

20 compases. Tonalidad: Re menor. Fechada: Londres, diciembre 1, 1928 [uno de los manuscritos de E. Pujol más antiguos fechados]. Manuscrito 1/82, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Autoría dudosa. Inédita.

## 178

### Sevilla, Evocation

*A Madame Conchita C. Nogués*

Guitarra



102 compases. Tonalidad: La en modo frigio, transportado. Estreno: Bruselas, mayo 7, 1925. Registro: enero 20, 1928<sup>71</sup>. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2190, 1929. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs. Otra edición en: Maksimienko, V. (ed.): *Guitar in Concert Hall*. Moscú, Editor Soviet Composer, 1986, pp. 24-30<sup>72</sup>.

## 179

### [Sin Título]

Guitarra



18 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Manuscrito 1/38, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

---

<sup>71</sup> Según Archivo del Registro de la Propiedad Intelectual de Cataluña. Esta misma fuente anota como fecha de estreno: octubre 1, 1927, pero existen programas de mano y noticias de prensa donde la obra aparece desde 1925. Curiosamente, no se ha encontrado registro de un concierto en la fecha señalada.

**180**

**[Sin Título]**

Guitarra



38 compases. Tonalidad: Re Mayor. Manuscritos 1/17(1) y 1/17(2), Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita<sup>73</sup>.

**181**

**[Sin título]**

Guitarra



16 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/46, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita.

**182**

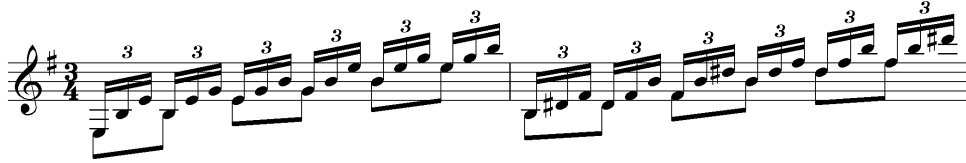
**[Sin Título]**

Guitarra

---

<sup>72</sup> Original en la colección de V. Poggi. Vide: POGGI, Vincenzo: *Guide to the guitarist's modern and contemporary repertoire*. Velletri, VP Music Media, 2009, p. 978.

<sup>73</sup> María Adelaide Robert me habló de esta pieza durante una entrevista en Abril de 2003. Pujol intentaba describir en ella el vaivén cada vez más amplio y vigoroso de un columpio.



18 compases. Tonalidad: Mi menor. Manuscrito 1/32, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

**183**

**[Sin Título]**

Guitarra



66 compases. Tonalidad: Do Mayor. Manuscrito 1/12, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita.

**184**

**[Sin título]**

Guitarra

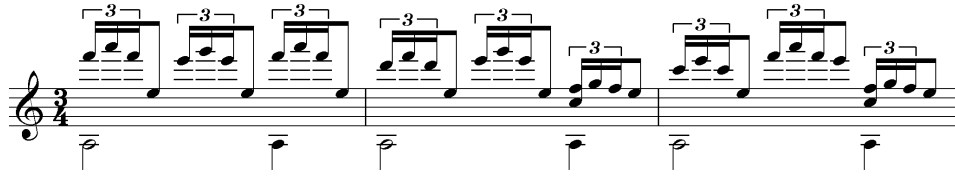


16 compases. Tonalidad: Fa Mayor. Manuscrito 1/33, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita.

**185**

**[Sin Título]**

Guitarra



9 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/4, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Esbozo de una obra inédita.

## 186

### [Sin Título]

Guitarra



16 compases. Tonalidad: La Mayor. Manuscrito 1/28, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fragmento de una obra inédita.

## 187

### [Sin Título]

Guitarra



7 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Manuscrito sin catalogar, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fotocopia del documento en Zacatecas, archivo privado de Fabián E. Hernández, *Mi Biblioteca*, 12/119(12). Fragmento.



**188**

**[Sin título]**

Guitarra



92 compases. Tonalidad: Si menor. Manuscrito 1/37, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Fragmento de una obra inédita.

**189**

**[Sin Título]**

Guitarra

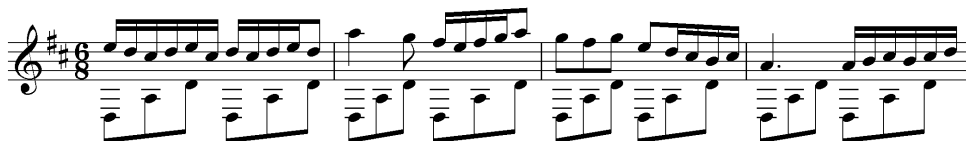


18 compases. Tonalidad: La menor. Manuscrito 1/3, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

**190**

**[Sin Título]**

Guitarra



7 compases. Tonalidad: Re Mayor. Manuscrito 1/24, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Autoría dudosa.

191

**Triptyque Campagnard, Triptic camperol, Études sur cordes à vide  
pour la main droite seulement**

Au "Mas Janet"

Guitarra

I. Aube

Musical notation for "I. Aube". The piece is in 4/4 time, marked "Lent". The notation is for the right hand only, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked "ppp" and "Ombres". The second measure is marked "pp" and "Tambora". The piece concludes with three measures marked "XII" above the notes.

47 compases, Mi menor.

II. Bucolique

Musical notation for "II. Bucolique". The piece is in common time (C), marked "Modéré". The notation is for the right hand only, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked "p" and "Brebis et moutons". The piece concludes with a measure marked "poco cresc." and "XII" above the notes.

62 compases, Sol Mayor.

III. Fête

Musical notation for "III. Fête". The piece is in 6/8 time, marked "Animé". The notation is for the right hand only, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked "f" and "Cloches". The piece consists of five measures of rhythmic patterns.

98 compases, Mi menor.

Compuesto en 1971. Primera edición en París, Éditions Max Eschig, M. E.  
7991, 1972.

192

### Triquilandia, Jugando al Escondite, Cache-Cache

A Cristina Vijande

Guitarra



43 compases. Mi Mayor. Manuscrito 1/16, Barcelona, archivo Pujol-Robert.  
Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7030, 1959.

193

### Trois Morceaux Espagnols

Guitarra

I. Tonadilla (A Peters Van Es)



67 compases, La menor.

II. Tango (A Matilde Cuervas)



92 compases, La Mayor.

III. Guajira (A León Farré)



175 compases, Re Mayor.

Estreno: *Guajira*: Lleida, enero 12, 1921<sup>74</sup>; *Tango*: París, enero 27, 1924; *Tonadilla*: París, mayo, 3, 1925. Primera edición en París, Joseph Rowies, Editeur, J. R. 674-676, 1926. Otra edición posterior: París, Éditions Max Eschig, M. E. 2586-2588, 1931. La *Tonadilla* fue publicada por separado con el título de *Manola del Avapiés*, Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 11448, 1957. Además existen otras tres versiones de la *Tonadilla*<sup>75</sup>.

## 194

### Troisième Triquilandia

#### I. Le petit Grenadier



24 compases, Do Mayor.

#### II. Cantilène



16 compases, Do menor.

<sup>74</sup> Con el título de *Guajiras Gitanas*. Se ha encontrado que en mayo y septiembre de 1920, en San Sebastián (Guipúzcoa), E. Pujol programó una obra suya titulada *Fantasia libre sobre motivos cubanos* que puede ser esta misma obra.

<sup>75</sup> Cfr.: núm. 164, 164<sup>a</sup>, 165 y 166 en este catálogo.

### III. Valse



35 compases, Mi Mayor.

Primera edición en París, Éditions Max Eschig, M. E. 7533, 1965. El tercer movimiento ha sido publicado por separado<sup>76</sup>.

## 195

### Tyrolienne

Dos guitarras

Musical score for 'Tyrolienne' in 6/8 time, marked 'Animé et gracieux'. The score is written for two guitars on two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo marking 'Animé et gracieux' is placed above the first measure. The first guitar part features a rhythmic melody with eighth notes, while the second guitar part provides harmonic support with chords and rests, marked with 'pizz.' and 'p'.

51 compases. Tonalidad: Sol Mayor. Manuscrito 1/75, *Allegretto*, Barcelona, archivo Pujol-Robert, solamente la parte de la segunda guitarra. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 8081<sup>b</sup>, 1973.

## 196

### Vals Íntimo

Guitarra

---

<sup>76</sup> Cfr.: núm. 020 y 196 en este catálogo.



49 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Manuscrito 1/42, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: Madrid, *Antología Musical*, J. Loigorri, 1916. La edición incluye un texto atribuido a Francisco Tárrega<sup>77</sup>. Editado posteriormente como: *Vals y Crepúsculo, Hoja de Álbum núms. 2 y 3*, Madrid, Biblioteca Fortea, D. F. 298<sup>78</sup>. Otra edición en París, Éditions Max Eschig, M. E. 7533, 1965<sup>79</sup>.

## 197

### Variations Sur un Thème Obsédant

Guitarra

#### I. Thème



16 compases, La menor.

#### II. Première Variation



16 compases, La menor.

<sup>77</sup> F. Tárrega fallece el 15 de noviembre de 1909, siete años antes de la publicación de este texto, que, de ser auténtico, debió ser escrito antes de esta edición, posiblemente para el debut de E. Pujol en 1907.

<sup>78</sup> Cfr.: núm 020 en este catálogo. De acuerdo con catálogos de la *Biblioteca Fortea* de Madrid, esta obra aparece registrada en 1924, pero no en anteriores a 1916, por lo que se supone que fue editada entre 1916 y 1924. Agradezco a Joseph Mangado Artigas el haberme proporcionado esta información.

<sup>79</sup> Cfr.: núm. 194 en este catálogo.

### III. Deuxième Variation

Air, lentement



Musical notation for the second variation, featuring a melody in C major with a tempo marking of "Air, lentement". The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several measures with various note values and rests.

16 compases, La menor.

### IV. Troisième Variation

Napolitaine



Musical notation for the third variation, featuring a melody in C major with a tempo marking of "Napolitaine". The notation includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody includes a triplet and a fermata.

18 compases, La menor.

### v. Quatrième Variation

Energique et rythmé



Musical notation for the fourth variation, featuring a melody in C major with a tempo marking of "Energique et rythmé". The notation includes a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with a dynamic of *mf* and includes a fermata.

32 compases, La menor.

### vi. Cinquième Variation

Majeur



Musical notation for the fifth variation, featuring a melody in D major with a tempo marking of "Majeur". The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of several measures with various note values and rests.

16 compases, La Mayor.

### vii. Sixième Variation vi

Barcarolle



Musical notation for the sixth variation, featuring a melody in C major with a tempo marking of "Barcarolle". The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several measures with various note values and rests.

32 compases, La menor.

VIII. Variation VII



16 compases, La menor.

IX. Variation Finale



16 compases, La menor.

Manuscritos 1/85 (1), 1/85 (3), 1/85 (4) y 1/15 [Variación VII], Barcelona, archivo Pujol-Robert. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7883, 1969. Ejemplar consultado en Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

**198**

**Veneciana**

*A Luis Moita*

Guitarra



72 compases. Tonalidad: Mi menor. Manuscrito 1/34, Barcelona, archivo Pujol-Robert (versión para piano)<sup>80</sup>. Primera edición: París, Éditions Max Eschig, M. E. 7029, 1959.

<sup>80</sup> Cfr.: núm. 009 en este catálogo.



199

### Ventolera

Guitarra



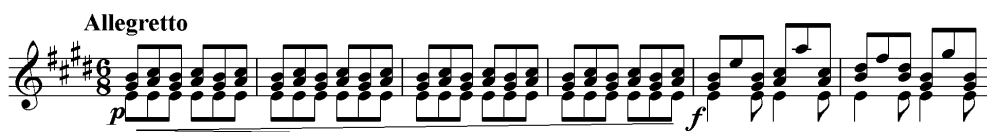
29 compases. Tonalidad: La Mayor. Manuscrito 1/27, Barcelona, archivo Pujol-Robert. Inédita.

200

### Villanesca, Danza Campesina

*A Déric Kennard*

Guitarra



102 compases. Tonalidad: Mi Mayor. Primera edición: Buenos Aires, Ricordi Americana, B. A. 12352.

## Lista de títulos del catálogo

<b>TÍTULO [Cfr.: Otro título]</b>	<b>Núm</b>	<b>Pág.</b>
Aguado-Pujol	<b>1</b>	13
Air de danse populaire ancienne pour deux guitares [Canaries]	<b>12</b>	18
Aire de Bulería [Estudio xxxiv]	<b>116</b>	60
Alalá [Estudio xxx]	<b>112</b>	58
Alborada de fiesta en la aldea	<b>2</b>	13
Allegro	<b>3</b>	14
Añada	<b>4</b>	14
Aquelarre, Étude Dynamique avec des Effets de Percussion	<b>5</b>	14
Atardecer [Crepúsculo]	<b>6</b>	15
Au Jardin de l'Abbaye, Improvisación, Estudio para guitarra [Canto de Otoño]	<b>7</b>	15
Bagatela [El álamo y el doncel]	<b>8</b>	16
Barcarola [Veneciana]	<b>9</b>	16
Barcarolle	<b>10</b>	17
Becqueriana, Endecha, Complainte	<b>11</b>	17
Bolero [Estudio xxxvii]	<b>119</b>	61
Branle Bourguignon [Deuxième triquilandia]	<b>23</b>	24
Cache-cache [Triquilandia]	<b>192</b>	98
Canaries, Air de danse populaire ancienne pour deux guitares	<b>12</b>	18
Canción amatoria, Estudio	<b>13</b>	18
Canción de cuna, Cançó de bressol	<b>14</b>	19
Canción de vendimia [Estudio xxviii]	<b>110</b>	57
Cançó de bressol [Canción de cuna]	<b>14</b>	19
Càntic al Sant Crist de Gràcia	<b>15</b>	20
Cantilena [Troisième triquilandia]	<b>194</b>	99
Canto de otoño [Au Jardin de l'Abbaye]	<b>16</b>	20

Cap i cúa, Variation désuète sur l'exercice 19 d'Aguado	<b>17</b>	21
Caprice varié sur un thème d'Aguado	<b>18</b>	21
Capvespre [Crepúsculo]	<b>20</b>	22
Choral, Invocación, Salve	<b>19</b>	22
Clavecín [Estudio xxxvi]	<b>118</b>	61
Complainte [Becqueriana]	<b>11</b>	17
Complainte a l'aimée disparue [Endecha a la Amada Ausente]	<b>83</b>	46
Copla de seguidilla [Estudio LI]	<b>131</b>	67
Crépuscule [Atardecer]	<b>6</b>	15
Crepúsculo, Hoja de álbum núm. 3 [Atardecer]	<b>20</b>	22
Cubana	<b>21</b>	23
Danza campesina [Villanesca]	<b>200</b>	104
Danza catalana de espíritu popular [Festívola]	<b>159</b>	82
Deux préludes	<b>22</b>	23
Deuxième triquilandia	<b>23</b>	24
Divertimento	<b>24</b>	25
Duet, Étude pour Deux Guitares	<b>25</b>	25
Dúo II	<b>26</b>	26
Dúo III	<b>27</b>	26
Ejercicio 12	<b>28</b>	27
Ejercicio 13	<b>29</b>	27
Ejercicio 14	<b>30</b>	28
Ejercicio 22	<b>31</b>	28
Ejercicio 228	<b>66</b>	40
Ejercicio 229	<b>67</b>	229
Ejercicio 23	<b>32</b>	28
Ejercicio 24	<b>33</b>	29
Ejercicio 243	<b>68</b>	41
Ejercicio 25	<b>34</b>	29

Ejercicio 27	<b>35</b>	29
Ejercicio 29	<b>36</b>	30
Ejercicio 30	<b>37</b>	30
Ejercicio 31	<b>38</b>	30
Ejercicio 32	<b>39</b>	31
Ejercicio 330	<b>69</b>	41
Ejercicio 331	<b>70</b>	41
Ejercicio 332	<b>71</b>	42
Ejercicio 506	<b>72</b>	42
Ejercicio 52	<b>40</b>	31
Ejercicio 53	<b>41</b>	31
Ejercicio 531	<b>73</b>	42
Ejercicio 54	<b>42</b>	32
Ejercicio 55	<b>43</b>	32
Ejercicio 553	<b>74</b>	43
Ejercicio 554	<b>75</b>	43
Ejercicio 557	<b>76</b>	43
Ejercicio 56	<b>44</b>	32
Ejercicio 560	<b>77</b>	44
Ejercicio 60	<b>45</b>	33
Ejercicio 69	<b>46</b>	33
Ejercicio 70	<b>47</b>	33
Ejercicio 71	<b>48</b>	34
Ejercicio 72	<b>49</b>	34
Ejercicio 74	<b>50</b>	34
Ejercicio 75	<b>51</b>	35
Ejercicio 76	<b>52</b>	35
Ejercicio 77	<b>53</b>	35
Ejercicio 79	<b>54</b>	36

Ejercicio 80	<b>55</b>	36
Ejercicio 82	<b>56</b>	36
Ejercicio 83	<b>57</b>	37
Ejercicio 84	<b>58</b>	37
Ejercicio 86	<b>59</b>	37
Ejercicio 88	<b>60</b>	38
Ejercicio 90	<b>61</b>	38
Ejercicio 92	<b>62</b>	38
Ejercicio 94	<b>63</b>	39
Ejercicio 96	<b>64</b>	39
Ejercicio 98	<b>65</b>	39
Ejercicio de ligados [Estudio]; [Preludio]	<b>150</b>	75
El abejorro, El abejorro de oro, L'abejot d'Or, Il calabrone, Estudio	<b>78</b>	44
El álamo y el doncel [Bagatela]	<b>8</b>	16
El arroyuelo [Estudio LXIX]	<b>148</b>	74
El bigote, Roger's Moustache	<b>79</b>	45
El cant dels ocells [Estudio LI]	<b>130</b>	66
El cant dels ocells [Estudio XLV]; [Trémolo]	<b>125</b>	64
El Perú	<b>80</b>	45
Els tres tambors	<b>81</b>	45
En ausencia de Nandin	<b>82</b>	46
Endecha [Becqueriana]	<b>11</b>	17
Endecha a la amada ausente, Complainte a l'Aimée Disparue	<b>83</b>	46
Estudio [Canción amatoria]	<b>13</b>	18
Estudio [La libélula]	<b>162</b>	83
Estudio [Preludio]; [Ejercicio de ligados]	<b>150</b>	75
Estudio de trémolo sobre un motivo inédito de Tárrega [Paisaje]	<b>171</b>	88
Estudio español [Estudio XXXIX]	<b>121</b>	62
Estudio I [Exercices en forme d'études]	<b>84</b>	47

Estudio II	<b>85</b>	47
Estudio III	<b>86</b>	48
Estudio IV	<b>87</b>	48
Estudio IX	<b>92</b>	50
Estudio L [Ligados]	<b>129</b>	66
Estudio LI [El Cant dels Ocells]	<b>130</b>	66
Estudio LII [Copla de Seguidilla]	<b>131</b>	67
Estudio LIII [Los Alpes]	<b>132</b>	67
Estudio LIV	<b>133</b>	68
Estudio LIX	<b>138</b>	70
Estudio LV	<b>134</b>	68
Estudio LVI	<b>135</b>	69
Estudio LVII	<b>136</b>	69
Estudio LVIII	<b>137</b>	70
Estudio LX	<b>139</b>	71
Estudio LXI	<b>140</b>	71
Estudio LXII	<b>141</b>	71
Estudio LXIII	<b>142</b>	72
Estudio LXIV	<b>143</b>	72
Estudio LXIX [El Arroyuelo]	<b>148</b>	74
Estudio LXV	<b>144</b>	73
Estudio LXVI	<b>145</b>	73
Estudio LXVII	<b>146</b>	74
Estudio LXVIII	<b>147</b>	74
Estudio LXX [Fuga]	<b>149</b>	75
Estudio núm. 7 [Ondinas]	<b>170</b>	88
Estudio para guitarra [Au Jardin de l'Abbaye]	<b>7</b>	15
Estudio V	<b>88</b>	48
Estudio VI	<b>89</b>	49

Estudio VII	<b>90</b>	49
Estudio VIII	<b>91</b>	49
Estudio X	<b>93</b>	50
Estudio XI [Zapateado]	<b>94</b>	51
Estudio XII [Goyesca]	<b>95</b>	51
Estudio XIII [Estudios para Guitarra, Grado Superior]	<b>96</b>	52
Estudio XIV	<b>97</b>	52
Estudio XIX	<b>102</b>	54
Estudio XL [Estudios para Guitarra, Grado Superior]	<b>122</b>	63
Estudio XLII	<b>123</b>	63
Estudio XLIII	<b>124</b>	64
Estudio XLIX [Pizzicato]	<b>128</b>	65
Estudio XLV [El Cant dels Ocells]; [Trémolo]	<b>125</b>	64
Estudio XLVI	<b>126</b>	65
Estudio XLVIII	<b>127</b>	65
Estudio XV [Estudios para Guitarra, Grado Superior]	<b>98</b>	53
Estudio XVI	<b>99</b>	53
Estudio XVII [Estudios para Guitarra, Grado Superior]	<b>100</b>	53
Estudio XVIII	<b>101</b>	54
Estudio XX	<b>103</b>	55
Estudio XXI	<b>104</b>	55
Estudio XXIII	<b>105</b>	55
Estudio XXIV [Exercices en forme d'études]	<b>106</b>	56
Estudio XXIX [Vidala]	<b>111</b>	58
Estudio XXV	<b>107</b>	56
Estudio XXVI	<b>108</b>	57
Estudio XXVII [Nocturno]	<b>109</b>	57
Estudio XXVIII [Canción de vendimia]	<b>110</b>	57
Estudio XXX [Alalá]	<b>112</b>	58

Estudio xxxi [Estudios para guitarra grado superior], [Zortzico]	<b>113</b>	59
Estudio xxxii [Nocturno]	<b>114</b>	59
Estudio xxxiii	<b>115</b>	60
Estudio xxxiv [Aire de Bulería]	<b>116</b>	60
Estudio xxxix [Estudio Español]	<b>121</b>	62
Estudio xxxv	<b>117</b>	60
Estudio xxxvi [Clavecín]	<b>118</b>	61
Estudio xxxvii [Bolero]	<b>119</b>	61
Estudio xxxviii, Sobre un villancico del siglo xvi	<b>120</b>	62
Estudios para Guitarra, Grado Superior	<b>151</b>	76
Étude [Pizzicato]; [Étude en Ut Majeur]	<b>152</b>	78
Étude dynamique avec des effets de percussion [Aquelarre]	<b>5</b>	14
Étude en Ut Majeur [Étude]; [Pizzicato]	<b>152</b>	78
Étude núm. 1	<b>153</b>	78
Étude núm. 2	<b>154</b>	79
Étude núm. 3	<b>155</b>	79
Étude pour deux guitares [Duet]	<b>25</b>	25
Evocation [Sevilla]	<b>178</b>	92
Exercices en forme d'études, principes élémentaires de technique moderne	<b>156</b>	80
Exercices en forme d'études. Deuxième cahier	<b>157</b>	81
Fantasia Breve, De pasos largos y trabados sobre el nombre <i>Salcedo</i>	<b>158</b>	82
Festívola [Danza catalana de espíritu popular]	<b>159</b>	82
Fuga [Estudio lxx]	<b>149</b>	75
Goyesca [Estudio xii]	<b>95</b>	51
Guajira [Trois Morceaux Espagnols]	<b>193</b>	98
Hoja de álbum núm. 3 [Crepúsculo]	<b>20</b>	22
Hoja de árbol núm. 1 [Romanza]	<b>176</b>	91
Hoja de árbol núm. 2 [Vals Íntimo]	<b>196</b>	100



Homenaje a Tárrega	<b>160</b>	82
Impromptu	<b>161</b>	83
Improvisación [Au Jardin de l'Abbaye]	<b>7</b>	15
Invocación [Choral], [Salve]	<b>19</b>	22
Jeu [Deuxième triquilandia]	<b>23</b>	24
Jugando al escondite [Triquilandia]	<b>192</b>	98
La libélula [Estudio]	<b>162</b>	83
La Plume de Perdreau [Deuxième triquilandia]	<b>23</b>	24
La seguidilla en el cortijo [Seguidilla]	<b>163</b>	84
Le petit grenadier [Troisième Triquilandia]	<b>194</b>	99
Ligados [Estudio L]	<b>129</b>	65
Los Alpes [Estudio LIII]	<b>132</b>	67
Manola del Avapiés [Tonadilla] (Dos guitarras)	<b>164</b>	84
Manola del Avapiés, tonadilla (de la suite española para guitarra)	<b>166</b>	86
Manola del Avapiés, tonadilla (Dos guitarras, manuscrito)	<b>164a</b>	85
Manola del Avapiés, tonadilla (Guitarra) [Trois Morceaux Espagnols]	<b>165</b>	85
Nena, Célebre Canción	<b>167</b>	87
Nocturno [Estudio XXVII]	<b>109</b>	57
Nocturno [Estudio XXXII]	<b>114</b>	59
Noranta notes sobre el nom dels meus pares Ramon i Cristina	<b>168</b>	87
Oedipe et le Sphinx (dialogue) [Deuxième triquilandia]	<b>23</b>	24
Omaggio a Chopin, Preludio Romántico	<b>169</b>	88
Ondinas, Estudio núm. 7	<b>170</b>	88
Paisaje [Estudio de trémolo sobre un motivo inédito de Tárrega]	<b>171</b>	89
Pequeña romanza	<b>172</b>	89
Pizzicato [Estudio XLIX]	<b>128</b>	65
Pizzicato [Étude]; [Étude en Ut Majeur]	<b>152</b>	78
Preludio	<b>173</b>	89

Preludio [Estudio]; [Ejercicio de ligados]	<b>150</b>	75
Preludio romántico [Omaggio a Chopin]	<b>169</b>	88
Rapsodia Valenciana	<b>174</b>	90
Ricercare	<b>175</b>	90
Roger's moustache [El Bigote]	<b>79</b>	45
Romanza [Hoja de árbol núm. 1]	<b>176</b>	91
Rosebud's lament	<b>177</b>	91
Salve [Choral]	<b>19</b>	22
Seguidilla [La Seguidilla en el Cortijo]	<b>163</b>	84
Sevilla [Evocation]	<b>178</b>	92
Sin título (Do Mayor)	<b>183</b>	94
Sin título (Fa Mayor)	<b>184</b>	94
Sin título (La Mayor)	<b>186</b>	95
Sin título (La menor)	<b>181</b>	93
Sin título (La menor)	<b>185</b>	94
Sin título (La menor)	<b>189</b>	96
Sin título (Mi Mayor)	<b>179</b>	92
Sin título (Mi Mayor)	<b>187</b>	95
Sin título (Re Mayor)	<b>180</b>	93
Sin título (Re Mayor)	<b>190</b>	96
Sin título (Si menor)	<b>188</b>	96
Sin título (Sol Mayor)	<b>182</b>	93
Tango [Trois Morceaux Espagnols]	<b>193</b>	98
Tonadilla [Manola del Avapiés] (Dos guitarras)	<b>164</b>	84
Tonadilla [Trois Morceaux Espagnols]	<b>193</b>	98
Trémolo [Estudio XLV]; [El Cant dels Ocells]	<b>125</b>	64
Triptic camperol [Triptyque Campagnard]	<b>191</b>	97
Triptyque Campagnard, Triptic camperol, Études sur cordes à vide pour la main droite seulement	<b>191</b>	97

Triquilandia [Jugando al Escondite]; [Cache-Cache]	<b>192</b>	98
Trois Morceaux Espagnols	<b>193</b>	98
Troisième Triquilandia	<b>194</b>	99
Tyrolienne	<b>195</b>	100
Vals íntimo [Hoja de árbol núm. 2]	<b>196</b>	100
Valse [Troisième Triquilandia ]; [Vals Íntimo]	<b>194</b>	99
Variation (double) [Deuxième triquilandia]	<b>23</b>	24
Variation désuete sur l'exercice 19 d'Aguado [Cap i cúa]	<b>17</b>	21
Variations sur un thème obsédant	<b>197</b>	101
Veneciana	<b>198</b>	103
Ventolera	<b>199</b>	104
Vidala [Estudio XXIX]	<b>111</b>	58
Villanesca, Danza Campesina	<b>200</b>	104
Zapateado [Estudio XI]	<b>94</b>	51
Zortzico [Estudio XXXI]	<b>113</b>	59

## Directorio de fuentes

A lo largo del catálogo se hace referencia a diferentes fuentes de donde proceden los manuscritos y las ediciones consultadas en su preparación. Para quienes se interesen en consultar los documentos originales se ofrece este directorio con el fin de facilitar su localización.

1. **HERNÁNDEZ, Fabián:** *Mi biblioteca*. Sierra de Cuale 220, Fraccionamiento Colinas del Padre, 98085, Zacatecas, México. Tel: (00-52) 492 7681592. E-mail: [fehr1960@gmail.com](mailto:fehr1960@gmail.com).
2. **Institut d'Estudis Ilerdencs:** Plaça Catedral s/n, 25002, Lleida. Tel. 973 271 500. Atención: Abigail Segarra.
3. **MANGADO ARTIGAS, Josep:** Uno de los principales especialistas sobre la historia de la guitarra en Cataluña. Hombre modesto y generoso cuya ayuda ha sido de enorme valor para mi trabajo. Calle Pedro Álvarez 16, Sant Feliu de Llobregat, Tel 93 666 4755.
4. **Pocci, Vincenzo** (\*Velletri, Italia, 1944): Guitarrista, musicólogo y físico. Autor del catálogo más completo hasta el momento de música para guitarra desde finales del siglo XIX hasta el siglo XXI. *Vide:* Pocci, Vincenzo: *Guide to the guitarist's modern and contemporary repertoire*. VP Music Media, e-book, abril 2009. <http://www.vpmusicmedia.com>. De su colección particular me ha brindado generosamente ejemplares raros, incluso inéditos, de obras de E. Pujol, así como otros datos de interés.
5. **ROBERT, María Adelaide:** Archivo Pujol-Robert. El legado del maestro Emilio Pujol en poder de su viuda, quien vive todavía en el antiguo

domicilio del maestro: c/ Milà i Fontanals 84, 1º, 1ª. 08012 Barcelona.  
Tel. 93 213 7574.

6. **RUANO BALADA, Juan:** Antiguo secretario de la *Peña Tárrega*, una asociación de guitarristas aficionados y profesionales que durante años mantuvieron una gran actividad en Barcelona organizando conciertos y otras actividades en torno a la guitarra: Passeig Zona Franca 240, 2º, 2ª. 08038 Barcelona. Tel. 93 331 2032.
  
7. **VICENTE, Sergi:** Jefe del Departamento de Guitarra del Conservatorio Superior de Música del Liceu, de Barcelona: c/ Tamarit 106, 1º, 2ª. 08015 Barcelona. Tel. 93 426 4944.



**Universitat Autònoma de Barcelona**

**Departament d'Art**

**Doctorat en Història de l'Art i Musicologia**

**Tesis Doctoral:**

***La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980):  
Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica***

**Volumen Tercero: Edición Crítica**

**Autor:**

**Fabián Edmundo Hernández Ramírez**

**Directores:**

**Francesc Bonastre i Bertran / Antonio Ezquerro Esteban**

**2010**



## Índice del Tercer Volumen

<b>Lista de ilustraciones</b>	11
<b>La notación de la música para guitarra</b>	13
<b>La edición de la obra compositiva de Emilio Pujol</b>	19
<b>Criterios usados en la preparación de esta edición</b>	20
<b>Consideraciones generales</b>	21
<b>Notas críticas sobre las obras</b>	22
<b>Símbolos especiales usados por Pujol</b>	35
<b>Edición Crítica:</b>	37
1. <i>Aguado-Pujol</i>	37
2. <i>Alborada de fiesta en la aldea</i>	38
3. <i>Allegro</i>	39
4. <i>Añada</i>	40
5. <i>Aquelarre, Étude Dynamique avec des Effets de Percussion</i>	41
6. <i>Atardecer [Crepúsculo]</i>	45
7. <i>Au Jardin de l'Abbaye, Improvisación, Estudio para guitarra [Canto de Otoño]</i>	47
8. <i>Bagatela [El álamo y el doncel]</i>	50
9. <i>Barcarola [Veneciana]</i>	52
10. <i>Barcarolle</i>	54
11. <i>Becqueriana, Endecha, Complainte</i>	56
12. <i>Canaries, Air de danse populaire ancienne pour deux guitares</i>	57
13. <i>Canción amatoria, Estudio</i>	59
14. <i>Canción de cuna, Cançó de bressol</i>	62
15. <i>Càntic al Sant Crist de Gracia</i>	64
16. <i>Canto de otoño [Au Jardin de l'Abbaye]</i>	66
17. <i>Cap i cúa, Variation désuète sur l'exercice 19 d'Aguado</i>	69
18. <i>Caprice varié sur un thème d'Aguado</i>	70
19. <i>Choral, Invocación, Salve</i>	73
20. <i>Crepúsculo, Hoja de álbum núm. 3 [Atardecer]</i>	74
21. <i>Cubana</i>	75
22. <i>Deux préludes</i>	77
23. <i>Deuxième triquilandia</i>	79



24.	<i>Divertimento</i>	82
25.	<i>Duet, Étude pour Deux Guitares</i>	83
26.	<i>Dúo II</i>	85
27.	<i>Dúo III</i>	86
28.	<i>Ejercicio 12</i>	88
29.	<i>Ejercicio 13</i>	89
30.	<i>Ejercicio 14</i>	90
31.	<i>Ejercicio 22</i>	91
32.	<i>Ejercicio 23</i>	92
33.	<i>Ejercicio 24</i>	93
34.	<i>Ejercicio 25</i>	94
35.	<i>Ejercicio 27</i>	95
36.	<i>Ejercicio 29</i>	96
37.	<i>Ejercicio 30</i>	97
38.	<i>Ejercicio 31</i>	98
39.	<i>Ejercicio 32</i>	99
40.	<i>Ejercicio 52</i>	100
41.	<i>Ejercicio 53</i>	101
42.	<i>Ejercicio 54</i>	102
43.	<i>Ejercicio 55</i>	103
44.	<i>Ejercicio 56</i>	104
45.	<i>Ejercicio 60</i>	105
46.	<i>Ejercicio 69</i>	106
47.	<i>Ejercicio 70</i>	107
48.	<i>Ejercicio 71</i>	108
49.	<i>Ejercicio 72</i>	109
50.	<i>Ejercicio 74</i>	110
51.	<i>Ejercicio 75</i>	111
52.	<i>Ejercicio 76</i>	112
53.	<i>Ejercicio 77</i>	113
54.	<i>Ejercicio 79</i>	114
55.	<i>Ejercicio 80</i>	115
56.	<i>Ejercicio 82</i>	116
57.	<i>Ejercicio 83</i>	117
58.	<i>Ejercicio 84</i>	118
59.	<i>Ejercicio 86</i>	120
60.	<i>Ejercicio 88</i>	122
61.	<i>Ejercicio 90</i>	123
62.	<i>Ejercicio 92</i>	125

63.	<i>Ejercicio 94</i>	126
64.	<i>Ejercicio 96</i>	127
65.	<i>Ejercicio 98</i>	129
66.	<i>Ejercicio 228</i>	130
67.	<i>Ejercicio 229</i>	131
68.	<i>Ejercicio 243</i>	132
69.	<i>Ejercicio 330</i>	133
70.	<i>Ejercicio 331</i>	134
71.	<i>Ejercicio 332</i>	135
72.	<i>Ejercicio 506</i>	136
73.	<i>Ejercicio 531</i>	137
74.	<i>Ejercicio 553</i>	138
75.	<i>Ejercicio 554</i>	139
76.	<i>Ejercicio 557</i>	140
77.	<i>Ejercicio 560</i>	141
78.	<i>El abejorro, El abejorro de oro, L'abejot d'Or, Il calabrone, Estudio</i>	142
79.	<i>El bigote, Roger's Moustache</i>	146
80.	<i>El Perú</i>	147
81.	<i>Els tres tambors</i>	148
82.	<i>En ausencia de Nandin</i>	150
83.	<i>Endecha a la amada ausente, Complainte a l' Aimée Disparue</i>	151
84.	<i>Estudio I [Exercices en forme d'études]</i>	154
85.	<i>Estudio II</i>	155
86.	<i>Estudio III</i>	156
87.	<i>Estudio IV</i>	157
88.	<i>Estudio V</i>	158
89.	<i>Estudio VI</i>	159
90.	<i>Estudio VII</i>	160
91.	<i>Estudio VIII</i>	161
92.	<i>Estudio IX</i>	162
93.	<i>Estudio X</i>	164
94.	<i>Estudio XI [Zapateado]</i>	165
95.	<i>Estudio XII [Goyesca]</i>	167
96.	<i>Estudio XIII [Estudios para Guitarra, Grado Superior]</i>	170
97.	<i>Estudio XIV</i>	172
98.	<i>Estudio XV [Estudios para Guitarra, Grado Superior]</i>	174

99.	<i>Estudio XVI</i>	175
100.	<i>Estudio XVII [Estudios para Guitarra, Grado Superior]</i>	177
101.	<i>Estudio XVIII</i>	179
102.	<i>Estudio XIX</i>	180
103.	<i>Estudio XX</i>	183
104.	<i>Estudio XXI</i>	184
105.	<i>Estudio XXIII</i>	185
106.	<i>Estudio XXIV [Exercices en forme d'études]</i>	187
107.	<i>Estudio XXV</i>	189
108.	<i>Estudio XXVI</i>	191
109.	<i>Estudio XXVII [Nocturno]</i>	193
110.	<i>Estudio XXVIII [Canción de vendimia]</i>	195
111.	<i>Estudio XXIX [Vidala]</i>	196
112.	<i>Estudio XXX [Alalá]</i>	197
113.	<i>Estudio XXXI [Zortzico]</i>	198
114.	<i>Estudio XXXII [Nocturno]</i>	200
115.	<i>Estudio XXXIII</i>	201
116.	<i>Estudio XXXIV [Aire de Bulería]</i>	202
117.	<i>Estudio XXXV</i>	204
118.	<i>Estudio XXXVI [Clavecín]</i>	206
119.	<i>Estudio XXXVII [Bolero]</i>	208
120.	<i>Estudio XXXVIII Sobre un villancico del siglo XVI</i>	210
121.	<i>Estudio XXXIX [«Estudio Español»]</i>	211
122.	<i>Estudio XL [Estudios para guitarra grado superior]</i>	214
123.	<i>Estudio XLII</i>	216
124.	<i>Estudio XLIII</i>	217
125.	<i>Estudio XLV [El Cant dels Ocells]; [Trémolo]</i>	218
126.	<i>Estudio XLVI</i>	220
127.	<i>Estudio XLVII</i>	221
128.	<i>Estudio XLIX [Pizzicato]</i>	223
129.	<i>Estudio L [Ligados]</i>	224
130.	<i>Estudio LI [El Cant dels Ocells]</i>	226
131.	<i>Estudio LII [Copla de Seguidilla]</i>	227
132.	<i>Estudio LIII [«Los Alpes»]</i>	229
133.	<i>Estudio LIV</i>	231
134.	<i>Estudio LV</i>	232
135.	<i>Estudio LVI</i>	233
136.	<i>Estudio LVII</i>	234

137.	<i>Estudio LVIII</i>	235
138.	<i>Estudio LIX</i>	237
139.	<i>Estudio LX</i>	238
140.	<i>Estudio LXI</i>	239
141.	<i>Estudio LXII</i>	240
142.	<i>Estudio LXIII</i>	242
143.	<i>Estudio LXIV</i>	244
144.	<i>Estudio LXV</i>	246
145.	<i>Estudio LXVI</i>	247
146.	<i>Estudio LXVII</i>	248
147.	<i>Estudio LXVIII</i>	249
148.	<i>Estudio LXIX [El Arroyuelo]</i>	250
149.	<i>Estudio LXX [Fuga]</i>	252
150.	<i>Estudio [Preludio]; [Ejercicio de ligados]</i>	257
151.	<i>Estudios para Guitarra Grado Superior</i>	258
152.	<i>Étude en ut majeur [Étude]; [Pizzicato]</i>	265
153.	<i>Étude núm. 1</i>	266
154.	<i>Étude núm. 2</i>	267
155.	<i>Étude núm. 3</i>	269
156.	<i>Exercices en forme d'études, principes élémentaires de technique moderne</i>	271
157.	<i>Exercices en forme d'études. Deuxieme cahier</i>	273
158.	<i>Fantasia Breve, De pasos largos y trabados sobre el nombre Salcedo</i>	276
159.	<i>Festívola [Danza catalana de espíritu popular]</i>	278
160.	<i>Homenaje a Tárrega</i>	281
161.	<i>Impromptu</i>	283
162.	<i>La libélula [Estudio]</i>	286
163.	<i>La seguidilla en el cortijo [Seguidilla]</i>	288
164.	<i>Manola del Avapiés [Tonadilla] (Dos guitarras)</i>	292
164 <sup>a</sup> .	<i>Manola del Avapiés, tonadilla (Dos guitarras, manuscrito)</i>	294
165.	<i>Manola del Avapiés, tonadilla (Guitarra sola) [Trois Morceaux Espagnols]</i>	296
166.	<i>Manola del Avapiés, tonadilla (de la suite española para guitarra)</i>	298
167.	<i>Nena, Célebre Canción</i>	303
168.	<i>Noranta notas sobre el nom dels meus pares Ramon i Cristina</i>	305
169.	<i>Omaggio a Chopin, Preludio Romántico</i>	306
170.	<i>Ondinas, Estudio núm. 7</i>	307

171.	<i>Paisaje [Estudio de trémolo sobre un motivo inédito de Tárrega]</i>	310
172.	<i>Pequeña romanza</i>	315
173.	<i>Preludio</i>	316
174.	<i>Rapsodia Valenciana</i>	317
175.	<i>Ricercare</i>	321
176.	<i>Romanza [Hoja de árbol núm. 1]</i>	322
177.	<i>Rosebud's lament</i>	324
178.	<i>Sevilla [Evocation]</i>	325
179.	<i>Sin título (Mi Mayor)</i>	329
180.	<i>Sin título (Re Mayor)</i>	330
181.	<i>Sin título (La menor)</i>	331
182.	<i>Sin título (Sol Mayor)</i>	332
183.	<i>Sin título (Do Mayor)</i>	333
184.	<i>Sin título (Fa Mayor)</i>	334
185.	<i>Sin título (La menor)</i>	335
186.	<i>Sin título (La Mayor)</i>	336
187.	<i>Sin título (Mi Mayor)</i>	337
188.	<i>Sin título (Si menor)</i>	338
189.	<i>Sin título (La menor)</i>	341
190.	<i>Sin título (Re Mayor)</i>	342
191.	<i>Triptyque Campagnard, Triptic camperol, Études sur cordes à vide pour la main droite seulement</i>	343
192.	<i>Triquilandia [Jugando al Escondite]; [Cache-Cache]</i>	349
193.	<i>Trois Morceaux Espagnols</i>	351
194.	<i>Troisième Triquilandia</i>	360
195.	<i>Tyrolienne</i>	363
196.	<i>Vals íntimo [Hoja de árbol núm. 2]</i>	366
197.	<i>Variations sur un thème obsédant</i>	367
198.	<i>Veneciana</i>	373
199.	<i>Ventolera</i>	375
200.	<i>Villanesca, Danza Campesina</i>	376

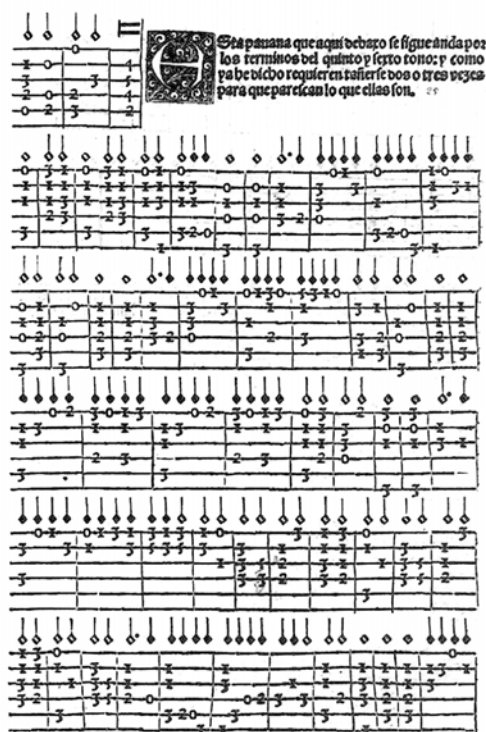
## ***Lista de Ilustraciones***

1.	L. Milán: “Pavana del quinto y sexto tono”, en <i>Libro de Música de vihuela intitulado El Maestro</i> . Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536.	13
2.	Antonio Abreu: <i>Sonata en Mi mayor</i> . 18/19	15
3.	F. Sor: <i>Six divertimentos for the spanish guitar</i> . Londres, Monzani, 1815.	15
4.	E. Pujol: <i>Estudio XII</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935	15
5.	E. Pujol: <i>Estudio XII</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935	16
6.	E. Pujol: <i>Estudio XII</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935	16
7.	E. Pujol: <i>Romanza</i> . Madrid, Biblioteca Fortea, 1914	17
8.	E. Pujol: <i>Romanza</i> . Madrid, Biblioteca Fortea, 1914	17
9.	E. Pujol: <i>Estudio V</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4	18
10.	E. Pujol: <i>Estudio V</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4	18
11.	E. Pujol: <i>Estudio V</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4	19
12.	E. Pujol: <i>Estudio V</i> . Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4	19
13.	F. Cano: <i>Catania</i> . Barcelona, Juan Ayné, ca. 1900, cc. 23-27	21
14.	F. Cano: <i>Catania</i> . Barcelona, Juan Ayné, cc. 23-27	22
15.	E. Pujol: <i>Aquelarre</i> , París, Max Eschig, 1969, c. 73	23
16.	E. Pujol: <i>Aquelarre</i> , París, Max Eschig, 1969, c. 73	23
17.	E. Pujol: <i>Canción de Cuna</i> . París, Max Eschig, 1931, cc. 51-55	25
18.	E. Pujol: <i>Estudio XV</i> . Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954	28
19.	E. Pujol: <i>Estudio XV</i> . Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954	28
20.	E. Pujol: <i>Estudio XV</i> . Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954	29
21.	E. Pujol: Matriz para Noranta Notes	33
22.	Cuadro de símbolos especiales utilizados por E. Pujol	36



## La notación de la música para guitarra

La notación actual de la música para guitarra es resultado de la práctica profesional de los guitarristas de mediados del siglo XVIII. Anteriormente, al menos desde principios del siglo XVI, la música de los instrumentos de cuerda punteada como el laúd, la vihuela o la guitarra, se anotaba en “tablaturas” como la de la Ilustración<sup>1</sup>:



**Ilustración 1.** L. Milán: “Pavana del quinto y sexto tono”, en *Libro de Música de vihuela intitulado El Maestro*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536.

<sup>1</sup> La tablatura, en el caso concreto de los instrumentos de cuerda pulsada, es un sistema de notación en el que se utilizan líneas paralelas equidistantes que representan las cuerdas del instrumento. Sobre cada línea se anota un número o una letra que representa el traste o posición del diapasón donde debe colocarse el dedo que pisa la cuerda para producir la nota deseada. Los sonidos consecutivos o simultáneos se anotan de igual manera que en la notación convencional. El ritmo se anota de manera esquemática y general sobre la línea superior de la tablatura. En las tablaturas modernas el ritmo por lo general no se indica.



Este sistema ha sido tan bien aceptado que sigue usándose con apenas algunas adaptaciones hasta la fecha.

Hacia finales del siglo XVIII, los guitarristas comienzan a emplear el sistema de escritura musical a base de notas con preferencia a la tablatura. Las causas de este cambio pueden ser varias: el desarrollo y difusión de los instrumentos de teclado, la necesidad de los propios músicos de anotar sus obras con mayor precisión, el desarrollo de la impresión musical —sobre todo a partir del momento que se comienza a utilizar el sistema de tipos móviles, en lugar del sistema de grabados—. La práctica musical de este período debe tener sin duda un papel fundamental en este cambio. Los instrumentos de teclado asumieron la conducción del continuo y los instrumentos de arco se agruparon en una orquesta definida por registros, dejando de lado a los instrumentos de cuerda punteada. En España puede hablarse de una generación de guitarristas-violinistas<sup>2</sup>, quienes de esta manera se aseguraban un puesto en las orquestas y además la posibilidad de aumentar sus ingresos mediante clases, composiciones o eventuales presentaciones como guitarristas en otros escenarios. Una consecuencia de esta situación —por lo menos en el caso de España—, sería que los violinistas adaptaran la notación del violín a la tesitura más baja de la guitarra, sin tomar en cuenta su naturaleza polifónica, en una notación mensural, muy semejante —por su forma de anotar el ritmo general— a la tablatura<sup>3</sup>, como puede verse en el fragmento de una obra de Antonio Abreu, anotado a continuación<sup>4</sup>:

---

<sup>2</sup> Vide. SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX”, en *La Música Española en el Siglo XIX* (CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, ed.). Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995. pp. 325-373. —: “Guitarra”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 6. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 102-104.

<sup>3</sup> J. Tyler menciona como otra causa de esto la posibilidad de que la guitarra haya tenido un registro más alto en el pasado. Vide: TYLER, James: *The early guitar*. Londres, Oxford University Press, 1980, p. 53.

<sup>4</sup> Antonio Abreu, guitarrista de origen portugués, activo en España hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. La ilustración se ha tomado del facsímil presentado en: BRISO DE MONTIANO, Luis: *Un Fondo Desconocido de Música para Guitarra*. Madrid, Ópera Tres, Ediciones Musicales, 1995, p. 179.

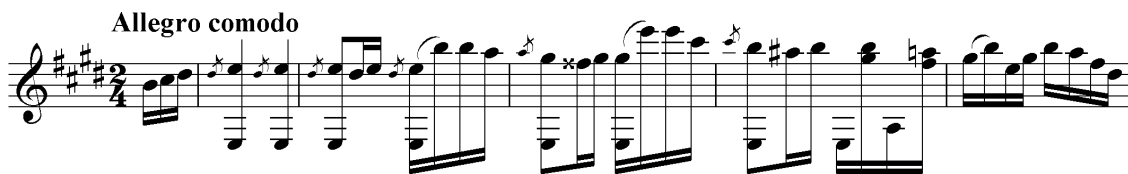


Ilustración 2. Antonio Abreu: Sonata en Mi mayor. 18/19.

Estos primeros ejemplos de notación son de finales del siglo XVIII. A principios del siglo XIX, ya Fernando Sor mostraba en sus partituras un gran desarrollo anotando con un estilo muy elegante el movimiento de las voces y su duración:



Ilustración 3. F. Sor: Six divertimentos for the spanish guitar. Londres, Monzani, 1815.

Sin embargo, hasta la fecha no existe una regla única para anotar por ejemplo, los sonidos armónicos. Todavía se usa con excesiva frecuencia la duplicación de voces, inexistente la mayoría de las veces, sobre todo en la notación de arpeggios. Desde muy temprano en su entrenamiento, el guitarrista aprende a dejar sonar ciertas notas, que se convierten de esta manera, en voces añadidas, no siempre acertadamente.

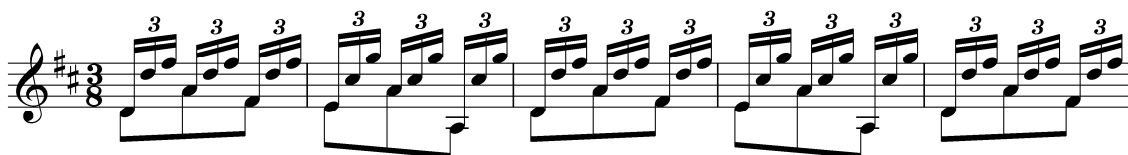


Ilustración 4. E. Pujol: Estudio XII. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935.

En la ilustración anterior — la versión original del autor—, se advierte la duplicación de la primera nota de cada tresillo (*vide*: Ilustración 4).



**Ilustración 5.** E. Pujol: *Estudio XII*. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935.

En esta versión de la misma obra se han eliminado las falsas duplicaciones y se percibe claramente la duración del bajo. Por último se presenta un tercer ejemplo donde se ha tratado de mostrar el efecto de una interpretación más “académica” de los arpeggios, dejando sonar las notas del acorde para formar nuevos diseños melódicos.



**Ilustración 6.** E. Pujol: *Estudio XII*. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935.

Un detalle destacable es la belleza gráfica de estas partituras. Parece como si, en lugar de la precisión en la descripción del hecho sonoro, se persiguiera la creación de un objeto agradable a la vista. Sin rechazar esta alternativa, se considera que en primer lugar debe estar el objetivo de anotar la obra musical con la mayor precisión y en segundo lugar, debe estar la facilitación de la lectura.

Por su ámbito y tesitura, la música de guitarra debería escribirse como se escribe la del laúd o la del piano: en dos pentagramas unidos en un único sistema —mediante una llave o un corchete que abraza ambas pautas—, con claves de Sol y de Fa. Se reitera el hecho de que la guitarra es un instrumento

transpositor<sup>5</sup>. Por esta nueva tradición que arranca desde el siglo XVIII, se ha utilizado la clave de Sol escribiendo una octava más alta que el sonido real. Esta transposición tiene por objeto conservar la mayor parte de la escritura dentro del pentagrama, pero más que nada, es una característica de la tradición y de la práctica musical que la genera. Véase el siguiente ejemplo<sup>6</sup>:

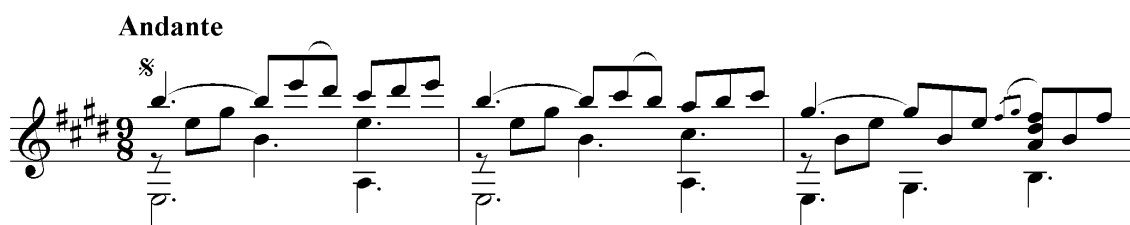


Ilustración 7. E. Pujol: *Romanza*. Madrid, Biblioteca Fortea, 1914.

El mismo ejemplo escrito con los sonidos en su tesitura real y en dos pentagramas:



Ilustración 8. E. Pujol: *Romanza*. Madrid, Biblioteca Fortea, 1914.

El problema actual de seguir anotando la música de guitarra en un solo pentagrama es la dificultad de acomodar el movimiento de dos, tres y hasta cuatro voces. Esto obliga en muchos casos a simplificar la escritura, anotando solamente el ritmo general, eliminando voces, silencios, y dejando el desarrollo de partes enteras a la habilidad, gusto y conocimiento musical del ejecutante<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Otra alternativa, que tampoco se practica, sería anotarlo todo en una sola pauta, pero en clave de Sol octavada, es decir, poniéndole un pequeño número ocho bajo la cola inferior del trazo de la clave, de igual modo que se hace en las composiciones vocales para Tenor.

<sup>6</sup> PUJOL, Emilio: *Romanza*. Madrid, Biblioteca Fortea (DF 177), 1914. Ver catálogo temático núm. 174, p. 84.

<sup>7</sup> Es incomprensible que —en pleno siglo XXI y después de varios siglos de enfrentar cotidianamente estos problemas—, todavía no se haya resuelto satisfactoriamente la cuestión de la notación específica del instrumento. Mientras este tipo de cuestiones técnicas

El *Estudio v*, de E. Pujol, proporciona otro ejemplo de la diferencia entre la escritura para guitarra y el resultado sonoro de acuerdo con las prácticas de interpretación desarrollada por los guitarristas. El estudio está escrito originalmente como sigue<sup>8</sup>:



Ilustración 9. E. Pujol: *Estudio v*. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4.

Una traducción literal en su registro real mostraría la duplicación de voces, que no es posible en este pasaje y el acompañamiento de la primera voz en corcheas. En el compás 3, la última corchea no puede mantener su valor al mismo tiempo que se toca la nota Si (semicorchea) en el bajo, si se observa la digitación prescrita por el autor:



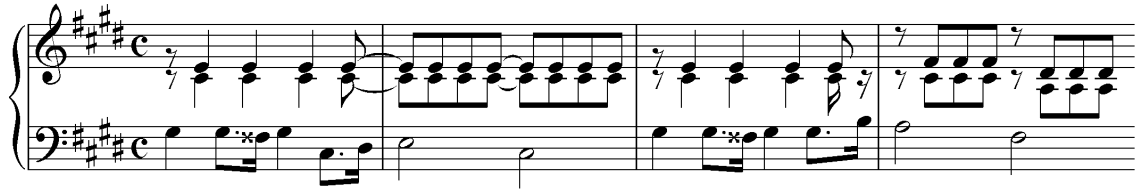
Ilustración 10. E. Pujol: *Estudio v*. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4.

Por último se muestra como un guitarrista bien entrenado interpretaría este pasaje, tratando de respetar las indicaciones del autor. Nótese como la voz del tenor desaparece quedando solamente tres voces:

---

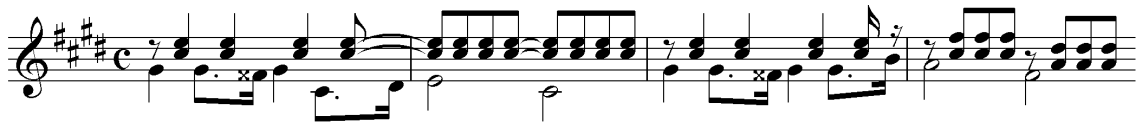
fundamentales, no se arreglen definitivamente, la guitarra continuará, injustamente, relegada a una posición de inferioridad respecto a otros instrumentos. E. Pujol, como otros muchos, dedicó buena parte de sus esfuerzos a la reivindicación de la guitarra, trabajando en la recuperación de repertorios históricos y en la constitución de un repertorio moderno. Una notación más precisa y legible, quizás eliminando la tradición de transportar su tesitura, se juzga como una necesidad imprescindible.

<sup>8</sup> PUJOL, Emilio: "Estudio v, Prélude", en *Escuela Razonada de la Guitarra. Libro II*. Buenos Aires, Romero y Fernández, 1935, p. 120.



**Ilustración 11.** E. Pujol: *Estudio v. Buenos Aires*, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4.

La propuesta de esta edición es mantener la notación tradicional, con la transposición a una octava más alta que la tesitura real, pero reflejando con la mayor precisión posible el hecho sonoro, en un acuerdo entre lo señalado por el autor, lo mecánicamente posible y la traducción en notación musical de una práctica interpretativa moderna, de la que el propio compositor fue promotor infatigable.



**Ilustración 12.** E. Pujol: *Estudio v. Buenos Aires*, Romero y Fernández, 1935, cc. 1-4.

### ***La edición de la obra compositiva de Emilio Pujol***

La obra compositiva de Pujol es ejemplo de la práctica musical de los guitarristas de principios del siglo xx. Además, dentro de su obra es posible observar la influencia de las nuevas corrientes musicales europeas con las que Pujol estuvo en contacto durante su estancia en París. Es posible que los criterios editoriales anteriores a 1960 fueran menos exigentes que en este momento, como también es posible que los medios de reproducción y edición fueran más limitados, pero lo seguro es que en sus partituras se encuentran algunos errores que por sí mismos justifican una revisión completa de estas obras.

Por si fuera poco, se enfrenta el hecho de que la mayor parte de su obra no ha sido reeditada y sólo puede consultarse, de manera fragmentada, en bibliotecas especializadas<sup>9</sup>.

Aunque buena parte de esta obra puede ya considerarse como de “dominio público”, las obras compuestas o publicadas a partir de 1941 a la fecha deben mantener derechos vigentes, sin contar con aquellas ediciones cuyos derechos hayan sido renovados. Esto hace que nuestro objetivo principal se reduzca a recuperar en su totalidad la obra compositiva del maestro Pujol, desde todas las fuentes localizables, y a integrarlas en un instrumento único de consulta para investigadores. Dejo para un momento posterior, la tarea de editar algunas de esta obras para presentarlas nuevamente a los ejecutantes. De esta manera, espero que el trabajo sirva, por un lado, para mostrar el pensamiento musical, técnico y expresivo de Emilio Pujol y por otro, para iniciar el rescate de un repertorio valioso que se encuentra momentáneamente relegado.

### ***Criterios usados en la preparación de esta edición***

Para la edición se han tomado dos criterios fundamentales: el primero es respetar al máximo lo expresado en las fuentes documentales —a menudo manuscritas e inéditas—, del propio Pujol. El segundo es proponer una notación musical más precisa y homogénea, aunque se aleje de los modelos guitarrísticos tradicionales. Desde el principio se acepta que sobre las intenciones del autor sólo podemos hacer suposiciones basadas en sus anotaciones sobre la partitura y lo que hasta el momento se ha logrado conocer. Por cuestiones de claridad en la partitura, y porque esta edición no está dirigida a ejecutantes, se han omitido la mayor parte de las digitaciones. Se mantiene

---

<sup>9</sup> En el momento de llevar a impresión este trabajo, varias obras de Pujol han vuelto a aparecer en los catálogos (cuando menos, en Internet). Sin embargo, se trata de reimpressiones basadas en la copia de alguna de las ediciones originales.

todavía la notación convencional en un solo pentagrama, salvo en el caso de composiciones para otros instrumentos o canto.

### **Consideraciones generales**

En el caso de las alteraciones de precaución, se ha optado por utilizarlas al mínimo, para lo cual se ha tenido especial cuidado en la revisión de notas alteradas. Recuérdese la regla en el sentido de que las alteraciones propias afectan a toda la partitura pero las alteraciones accidentales solamente tienen efecto a partir de su aparición, en el compás donde se encuentran y en su altura correspondiente.

Para los sonidos armónicos, la práctica tradicional buscaba marcar la posición donde se ha de producir el armónico, como puede verse en la Ilustración 5<sup>10</sup>:



**Ilustración 13. F. Cano: Catania. Barcelona, Juan Ayné, ca. 1900, cc. 23-27.**

La tendencia actual es la de anotar el sonido “real” como corresponde en notación para guitarra —esto es, una octava más alta que el sonido que se escuchará—. Para indicar que se trata de un “armónico”, se utilizan notas adiamantadas (con cabeza romboidal) y adicionalmente puede agregarse un número romano que indica el traste donde puede encontrarse tal sonido<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> CANO LOMBARD, Federico (\*1838; †1904): “Catania, siciliana op. 25”, en *Los siete días de la semana, obras selectas para guitarra*. Barcelona, Juan Ayné, ca. 1900, pp. 17-20.

<sup>11</sup> En obras didácticas se añade incluso un número encerrado en un círculo que indica la cuerda donde debe producirse el armónico.





Ilustración 14. F. Cano: Catania. Barcelona, Juan Ayné, cc. 23-27.

Para esta edición se han tomado como base los manuscritos hallados en el archivo Pujol-Robert. Para aquellas obras que no aparecen en los manuscritos, se ha utilizado la edición más antigua conocida. Al preparar cada obra, se han consultado todas las ediciones mencionadas en el catálogo.

## **Notas críticas sobre las obras**

### **004 - Añada**

El compás 17 es la repetición del compás 16, como parece estar indicado en el original. Los compases 18 y 19 están agrupados en un compás de cuatro por cuatro en el original.

### **005 - Aquelarre**

Compás 31, Si bemol en el original. Armonía y digitación sugieren Si becuadro. Compás 37, última corchea de la segunda voz, Do natural en el original. Del compás 50 al 57 la partitura incluye el texto de la canción catalana usada como tema: “*Plou i fa sol, les bruixes es pentinen, plou i fa sol, les bruixes porten dol*”. Compás 73, Do natural en el original. La digitación y movimiento armónico posterior sugieren Do sostenido. Este compás plantea problemas especiales de interpretación:



Ilustración 15. E. Pujol: *Aquelarre*, París, Max Eschig, 1969, c. 73.

A primera vista resulta difícil saber el ritmo exacto del compás, pues el desplazamiento exagerado de la segunda voz sugiere su separación de las corcheas con puntillo, resultando una medida irregular. Por otra parte, es imposible ejecutar el pasaje exactamente como está escrito, respetando, notas, digitación y ligados. La nota que no puede tocarse es el “La” de la primera voz, en la segunda, cuarta y sexta corcheas con puntillo. Esta edición propone simplificar el manejo de las voces para lograr mayor precisión en la lectura rítmica a primera vista:



Ilustración 16. E. Pujol: *Aquelarre*, París, Max Eschig, 1969, c. 73.

Compás 77, el original porta la anotación «en progression chromatique», lo que probablemente significa que el rasgueado asciende por semitonos, como “glissando” hasta alcanzar la posición señalada en la primera corchea del tercer tiempo.

### 006 - Atardecer

Compás 16, blanca y silencio de negra en la voz del bajo, en el original. Compás 20, el Mi blanca, con ligadura de unión en el original. Compás 27, Sol blanca con puntillo en el original. Compás 71, tres voces en el original. Compás 98, el armónico se obtiene pisando la nota Do en la segunda cuerda, como está señalada, y pulsando con la mano derecha el armónico natural correspondiente,

exactamente a la mitad de la cuerda, a la altura del traste xx. Esta obra es una reelaboración de una obra previa titulada *Crepúsculo*<sup>12</sup>.

### **007 - Au Jardin de l'Abbaye**

La segunda parte, *agitato*, está escrita originalmente en compás de seis por ocho, se ha reescrito en compás de nueve por ocho para evitar la escritura de tresillos de semicorchea. Para mantener el *tempo*, aplíquese la relación: corchea igual a negra con puntillo.

### **009 – Barcarola (piano)**

El original es un manuscrito bastante ilegible. Algunos fragmentos se han completado de la versión para guitarra de esta misma obra<sup>13</sup>.

### **011 – Becqueriana**

Compás 6, en el original, el Mi de la segunda voz aparece con puntillo.

### **014 – Canción de cuna**

Esta obra fue revisada en 1931 y Pujol realizó algunos cambios, sobre todo anotaciones dinámicas y de expresión. En algunos casos modificó la armonía y la disposición de voces. Compases 8, 13, no se pueden tocar tal como están. Se han reescrito de manera que representen los valores – practicables en esa disposición de notas. Compás 9, 14, Si blanca con punto en el bajo, en la edición de 1931. Compás 10, se añade un armónico como en la edición de 1931. Compás 11, 12, se elimina ligado entre dos cuerdas. Compás 24, los valores se reescriben de acuerdo con la digitación señalada. Compás 28

---

<sup>12</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, vol. II, núm 020, p. 22.

<sup>13</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, vol. II, núm 198, p. 103.

se añade nota de adorno. Compás 45, se agrega una semicorchea en la voz del bajo, segundo tiempo. El final de la parte en La Mayor fue modificado en la versión de 1931. Lo anoto a continuación:



Ilustración 17 . E. Pujol: *Canción de Cuna*. París, Max Eschig, 1931, cc. 51-55.

### 016 - Canto de otoño

Se añaden cuatro compases de introducción como en la edición de 1969. Compás 22, el armónico del tercer tiempo se sube una octava para no repetir el mismo sonido. Compás 25, Sol becuadro en el bajo. Compás 52, 55, Re natural en el original. Los compases 29-67, se han reescrito en compás de nueve por ocho para eliminar los tresillos de semicorchea. En el manuscrito la repetición de la parte “A” es textual, aquí se utiliza la forma variada de la edición de 1969.

### 018 - Caprice varié sur un thème d’Aguado

Se han añadido repeticiones para cada sección de cada parte. Compás 26, Si becuadro en el bajo. Compás 36, 37, se suprime ligado entre dos cuerdas.

### 021 - Cubana

Aunque el original se escribe a tres voces, la mayor parte del tiempo suenan solamente dos. Además, hay algunos compases escritos a una sola voz y otros donde la escritura a tres voces no es estricta. Se han ocultado algunos silencios que no se pueden acomodar en la partitura sin tapar alguna nota. En

esta edición, se ha tomado como base una escritura a dos voces con algunas duplicaciones. Solamente los compases 25 y 27 se han escrito a tres voces. Un solo compás, el número 19, se ha escrito a una sola voz. Se han reescrito los armónicos.

### **022 – Deux préludes**

Para evitar compases incompletos se ha reescrito todo en compás de dos por cuatro. En el *preludio II*, los valores se han reducido a la mitad: corcheas a semicorcheas.

### **024 – Divertimento**

Se trata de un esbozo incompleto de una obra para guitarra. El ritmo no está indicado con claridad por lo que se ha inferido a partir de la posición relativa de las notas en cada compás. Compás 27, 28, se ha completado el compás repitiendo el mismo diseño melódico.

### **025 – Duet: Étude pour deux guitares**

Compás 7, segunda guitarra, última corchea, Fa becuadro en el original.

### **055 – Ejercicio 80**

La voz superior se ha reescrito en negras, para obtener un sonido más legato y para que se perciba con más claridad la disonancia y su resolución con la voz inferior.

### **059 – Ejercicio 86**

Se ha procurado destacar el movimiento de las diferentes voces.

### **078 – El abejorro**

El original está escrito en semicorcheas. Aquí se ha escrito en fusas como la versión de 1935. Compás 57, el original mantiene las notas del compás anterior pero con Sol en el bajo.

### **081 – Els tres tambors**

Compás 43, La natural en el original. Compás 64, Fa natural en el original. Compás 65, Mi bemol en original.

### **083 – Endecha a la amada ausente**

Compás 36, 41, La sostenido en original.

### **085 - Estudio II**

Se evita sistemáticamente la falsa duplicación de la nota del primer tiempo de cada compás. En el compás 19, la armonía sugiere Sol sostenido.

### **087 - Estudio IV**

Compás 7, 8: Dos blancas en el bajo, en el original.

### **088 - Estudio V**

Se han reescrito las voces para evitar falsas duplicaciones. La voz intermedia obliga a insertar silencios de corchea en un espacio muy reducido entre las voces extremas. Por ello, se ha reducido el tamaño de algunos hasta ajustarlos al espacio disponible.

### 095 - Estudio XII

Escrito originalmente en compás de tres por ocho. Para evitar el uso constante del tresillo como figura irregular, se ha reescrito la partitura en compás de nueve por ocho.

### 096 . Estudio XIII

En los compases 16, 32 y 48 falta el tiempo de una corchea en la edición barcelonesa de Boileau.

### 098 - Estudio XV

Este estudio puede escribirse de tres formas distintas con muy poca diferencia. Primero como está en el original:



Ilustración 18. E. Pujol: *Estudio XV*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954.

En esta versión se muestra la voz que debe destacarse como una falsa duplicación de la parte escrita en semicorcheas. Esto mismo puede escribirse a una sola voz, indicando simplemente la acentuación de las notas superiores:



Ilustración 19. E. Pujol: *Estudio XV*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954.

Y por último, el modelo utilizado donde se precisa la separación de voces sin falsas duplicaciones:



Ilustración 20. E. Pujol: *Estudio XV*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954.

### 102 – Estudio XIX

Compás 5, Fa natural en el original.

### 104 – Estudio XXI

A lo largo del estudio se utiliza un asterisco para señalar el efecto de “vibrato”. Compás 7,

### 113 – Estudio XXXI, Zortzico

La obra presenta considerables problemas, especialmente en el tratamiento de las diferentes voces. Es una costumbre “guitarrística” añadir o suprimir voces de acuerdo con las posibilidades técnicas o como “relleno armónico”. Pujol escribe esta obra a dos voces con desdoblamientos más o menos frecuentes y algunos pasajes a tres voces (compases 14, 29, 31, 48). Compás 29: se mantiene la escritura a dos, para favorecer la claridad de la edición. Compás 31: se conserva la estructura a dos voces con ligaduras, para indicar la prolongación de las notas Re y Fa, correspondientes a la primera y segunda voz.

### 126 – Estudio XLVI



Algunas diferencias entre el manuscrito y la edición de 1971, aparecen anotadas como *ossia*.

### **129 – Estudio L**

El original deja algunas cuestiones por resolver: compás 9, la digitación y el movimiento melódico sugieren Fa natural en el último tiempo. Compás 18, 22, se trata seguramente de un Do becuadro como lo sugiere el movimiento cromático iniciado desde el compás 13. Compás 25, 26, 27, la digitación sugiere Fa becuadro, pero melódicamente funciona el Fa sostenido. Me inclino por la primera opción porque sugiere una referencia a la escala andaluza. En la partitura se han indicado estos cambios arriba de las notas correspondientes como alteraciones de cortesía.

### **131 – Estudio LII**

El original forma parte de una obra titulada: *La seguidilla en el cortijo* (*vide*: núm. 163, en este volumen). Último compás, la nota del bajo no está indicada como armónico en el original.

### **140 – Estudio LXI**

El original en compás de seis por ocho. Se ha utilizado un desusual nueve por dieciseis para evitar las subdivisiones irregulares.

### **144 – Estudio LXV**

Original en compás de seis por ocho. Esta edición se escribe en compás de doce por dieciseis para agrupar naturalmente las semicorcheas en grupos de tres, como parece ser la intención del autor quien coloca un acento sobre la primera y tercera semicorchea de cada grupo.

### **146 - Estudio LXVII**

Compás 3, 5, 11, error de medida: la primera nota debe ser negra ligada a semicorchea.

### **148 – Estudio LXIX**

Compás, 5, 6, 14, se han reescrito algunas notas por sus enharmónicos correspondientes para facilitar la lectura.

### **151 - Estudio VII**

La escritura de este estudio se desarrolla prácticamente a una sola voz, con algunos bajos añadidos. Las partes donde la escritura se divide en dos voces tienen la finalidad de resaltar movimientos melódicos que podrían quedar ocultos por la textura arpegiada. En general, respeto la estructura, omitiendo sólo algunos desdoblamientos que en la ejecución no tienen ningún efecto apreciable. Compás 24, 38, 39, 63, 68, 73, 74, 79, 80: mantengo la escritura a una voz. Compás 32: conservo la escritura a dos voces agregando el Fa bajo al movimiento de la segunda voz.

### **153 – Estudio N°. 1:**

Compás 28, segundo tiempo, Do sostenido en original, el movimiento armónico y melódico sugieren Do becuadro.

### **156 – Exercices en forme d'études:**

El original porta un comentario del autor sobre la obra<sup>14</sup>:

---

<sup>14</sup> En francés en el original.

«Para que estos ejercicios sean de utilidad hay que buscar un sonido pleno y de bella cualidad; claridad y regularidad en todas las notas; exactitud precisa de la medida y una articulación perfecta de todos los dedos».

### **I (Animé):**

«Este estudio está basado sobre el movimiento alternado de los dedos índice y medio sobre las seis cuerdas y la simultaneidad de acción de las dos manos. Estudiarlo lentamente al principio y acelerar el movimiento a continuación».

### **II (Allegro):**

«Para la independencia de los dedos de la mano izquierda sobre posiciones normales simples».

**III (Cantabile):** Porta como subtítulo: “sobre la tercera y la cuarta cuerda solamente”.

«Para los desplazamientos ágiles de la mano izquierda. Para la independencia de los dedos anular, medio e índice y para la regularidad del sonido. Mismas observaciones que para los precedentes».

## **163 – La seguidilla en el cortijo**

El manuscrito presenta algunas diferencias con la versión publicada. Sobretudo porque incluye, a partir de la segunda corchea del compás 62, una copla que fue publicada por separado<sup>15</sup>. Compás 77, Do sostenido en el original. Compás 110, el Fa sostenido del bajo es una blanca en el original.

## **159 – Féstivola**

El original está escrito en compás de seis por ocho. En esta edición se ha seguido el criterio de reescribir los pasajes donde existan demasiadas medidas irregulares, como tresillos, en compases más apropiados. Compás 6,

---

<sup>15</sup> Vide: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *Op. cit.*, vol. II, núm 163, p. 84.

7, el ritmo sugiere la subdivisión ternaria, por lo que se han reescrito en compás de seis por ocho.

### 168 – Noranta notes

Este pequeño esbozo es interesante porque muestra cómo el compositor obtiene la matriz para formar un motivo melódico representativo de los nombres de sus padres (Ramón y Cristina):



Ilustración 21. E. Pujol: Matriz para Noranta Notes.

A partir de la escala menor natural, dispone las letras del alfabeto en una serie de 25 notas (*vide*: Ilustración 20). A cada letra del alfabeto le corresponde una nota de esta serie. Puede darse el caso de que a varias letras diferentes les corresponda una misma nota de la serie, por ejemplo, la nota La corresponde a las letras “A”, “H”, “O”, y “V”.

### 171 – Paisaje

En el original se señalan los compases 5-12 como el motivo de Tárrega sobre el que se basa la obra.

### 172 – Pequeña romanza

Compás 33, se ha modificado el movimiento de las voces de modo que la voz aguda descienda directamente hacia la nota Sol, en el siguiente compás y las corcheas de la segunda voz actúen como acompañamiento rítmico melódico.

### **173 – Preludio**

Original en ...Reescrito en compás de dos por cuatro.

### **178 – Sevilla**

El original porta el siguiente epígrafe:

«La nuit dans sa tiédeur et ses parfums; l'âme gitane s'exalte vers l'éternel rêve d'amour. Une plainte passionnée s'estompe dans le lointain, cependant que des enfants jouent et chantent; le gitano amoureux prête sa douleur au rythme joyeux. L'écho d'une fête éloignée brise l'insistante monodie. La Giralda projette solennelle, le son des heures. Du mystère nocturne surgit imprecise, l'aurore; puis, d'un jet triomphal, le soleil inonde la ville de sa joie suprême».

### **193 – Trois morceaux espagnols: II. Tango**

Compás 27, segundo tiempo, Si natural en original. Compás 32, segundo tiempo, Sol sostenido en original. El movimiento armónico y la digitación sugieren Sol Natural. Compás 45, segundo tiempo, en este caso se trata de una duplicación real de la nota Sol. Compás 60, la primera mitad del compás parece que debe acomodarse en un tresillo. Compás 64, se han reagrupado las voces para facilitar su lectura.

### **193 – Trois morceaux espagnols: III. Guajira**

Se han eliminado las dobles barras cada dos compases. En general, se ha dispuesto una escritura a dos voces con adiciones ocasionales de una tercera voz. Se ha tratado de eliminar las falsas duplicaciones de voces. Ejemplos de estos cambios se dan en el compás 9 y siguientes. Se han reescrito todas las notas en armónicos para que se correspondan con los sonidos reales.

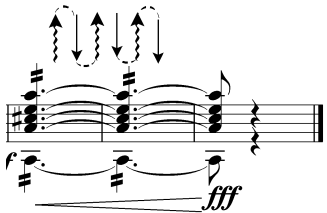
### **196 - Vals Íntimo**

El original comienza directamente sobre la nota Fa sostenido en el primer compás completo. Compás 7, el Fa sostenido de la segunda voz es negra en el original. Compás 17, el Mi del bajo una octava más grave en el original. Compás 18, el Mi del bajo una octava más alta en el original. Se han eliminado los ligados de la voz intermedia. Se mantiene en general la escritura a tres voces, salvo en los compases 18, 19, 26 y 27.

### 198 – Veneciana

En compás 16, el Si bemol se cambia a La sostenido por corresponder al acorde  $vii^{\circ}7/V$ , en Mi menor. En el compás 18, también se sustituye Si bemol por La sostenido. Compás 20: se baja una octava el armónico para mejorar la conducción de la voz del bajo. Compás 64: se deja la nota natural, en lugar del armónico, para mejorar la conducción melódica en el bajo.

### ***Símbolos especiales usados por Pujol en sus obras***

Símbolo	Nombre	Realización
*	Chorlitzazo	Percusión con el dorso del dedo medio sobre las cuerdas
□	Golpe	Golpe seco con el dedo medio o anular sobre el puente, al mismo tiempo que la nota que porta el signo
	Rasgueado continuo	Consecutivamente con todos los dedos de la mano derecha, de lo grave a lo agudo y volviendo hacia lo grave
*	Vibrato	

**Ilustración 22. Cuadro de símbolos especiales utilizados por E. Pujol.**



001  
Aguado - Pujol

Emilio Pujol

Measures 1-5 of the piece. The music is in 2/4 time. The right hand plays a simple melody, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Measures 6-10. Measure 6 is marked with a '6'. The right hand melody continues, and the left hand accompaniment remains consistent. A repeat sign is present at the end of measure 10.

Measures 11-13. The right hand melody continues, and the left hand accompaniment remains consistent.

Measures 14-17. The right hand melody continues, and the left hand accompaniment remains consistent. The piece ends with a double bar line at the end of measure 17.



002

# Alborada de fiesta en la aldea

Emilio Pujol

**Allegretto**

pp p

6

mf ff

11

dim. f dim.

16

mp dim.

21

p dim. pp e perdendo

003  
Allegro

Emilio Pujol

**Allegro**

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time and G major. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

6

Measures 6-10. Measure 6 continues the melodic pattern. Measure 7 has a fermata over the first half. Measure 8 features a double bar line with repeat dots. Measure 9 has a fermata over the first half. Measure 10 continues the melodic line.

11

Measures 11-13. Measure 11 has a fermata over the first half. Measure 12 continues the melodic line. Measure 13 has a fermata over the first half.

14

Measures 14-16. Measure 14 has a fermata over the first half. Measure 15 has a fermata over the first half. Measure 16 has a fermata over the first half and ends with a double bar line and repeat dots.

# 004 Añada

Emilio Pujol

The first system of music consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains eight measures of music. The melody is written in the upper voice, and the accompaniment is in the lower voice. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

The second system of music consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains eight measures of music, starting at measure 9. The melody continues from the first system. A fingering 'xii' is indicated below the second measure of this system. The accompaniment continues with chords and moving lines.

The third system of music consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains eight measures of music, starting at measure 18. The melody continues. A fingering 'v' is indicated above the seventh measure of this system. The accompaniment continues with chords and moving lines.

The fourth system of music consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains eight measures of music, starting at measure 26. The melody continues. A fingering 'v' is indicated above the seventh measure of this system. The accompaniment continues with chords and moving lines.

The fifth system of music consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains six measures of music, starting at measure 32. The melody continues. Fingering 'xiii' is indicated above the fifth measure, and 'xv' is indicated above the sixth measure. The system ends with a double bar line.

Hommage à Paganini

# 005 Aquelarre

Danse des sorcières (étude dynamique avec des effets de percussion)

Emilio Pujol

Air de Gigue ♩ = 66

Musical notation for measures 1-3. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked as ♩ = 66. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *simile*. The third measure is marked *p*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords with asterisks indicating accents.

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 is marked *f*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords with asterisks indicating accents.

Musical notation for measures 7-9. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords with asterisks indicating accents.

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 is marked *simile*. Measure 11 is marked *p*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords with asterisks indicating accents.

Musical notation for measures 13-15. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords with asterisks indicating accents.

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 is marked *mf*. Measure 17 is marked *Pizz.*. Measure 18 is marked *simile*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords with asterisks indicating accents.

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 is marked *p* and *nat.*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords with asterisks indicating accents.

22

*f*

25

*mf* *leg.*

27

*p*

29

*p* *leg.*

31

*p*

33

*p*

35

*p* *simile*

37

39

41

42

rit **Tempo**

*p* *cresc. e accel.* *simile*

44

46

*leg.*

48

*p* *cresc. e accel.* *simile*

50 **Vif et gai** ♩ = 152  
*rasg.* ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓  
*ff* *ff*

57  
*dim.*

64 **Tempo I** ♩ = 66  
*mf*

68  
*f* *sempre cresc.*

71

73  
*ff* *accel. e cresc.* *fff* *f*

75  
*leg.* *fff*

78 *Rasg.* ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓  
*mf* *cedendo sempre* *p* **Tamb.** *Perdendosi* *ppp* **XXIV**

# Atardecer

Crépuscule

Emilio Pujol

Lent  $\text{♩} = 100$

Musical notation for measures 1-7. The music is in 3/4 time and features a series of chords with a melodic line. Dynamics include *mf*, *mp*, and *mf*. There are accents and slurs over the notes.

Musical notation for measures 8-14. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *sf*. There are accents and slurs over the notes.

Musical notation for measures 15-21. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *mf*. There are accents and slurs over the notes. Roman numerals XII are present above the staff.

Musical notation for measures 22-28. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *mf*. There are accents and slurs over the notes. Roman numerals XV, XIV, and XIII are present above the staff.

Musical notation for measures 29-35. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *mf* and *mp*. There are accents and slurs over the notes.

Musical notation for measures 36-42. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *mp* and *expressif*. There are accents and slurs over the notes.

Musical notation for measures 43-50. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *mf*. There are accents and slurs over the notes. A triplet of eighth notes is present in measure 49.

Musical notation for measures 51-55. The music continues with chords and a melodic line. Dynamics include *P* and *léger*. There are accents and slurs over the notes. Triplet markings are present above the staff.



57 *pres du chevalet* *poco rit.*

62 **Tempo** *mf* *mp* *mf* *mp*

69 *mp* *sf*

76 *mf* *Passionné*

82 *mp*

88 *expressif* *mf* *mf*

94 *mp*

97 *rall. e dim.* *mp* *lentement* *pp*

007

# Au jardin de l'Albaye

Improvisación (Estudio para guitarra)

Emilio Pujol

**Cantabile, espressivo e animato**

First system of musical notation (measures 1-5). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line with slurs and a bass line with chords. Dynamics include *p* (piano) and *affettuoso* (affectionately).

Second system of musical notation (measures 6-11). Measure 6 is marked with a '6'. Dynamics include *p* (piano), *legato* (smoothly), *sf* (sforzando), and *cresc.* (crescendo).

Third system of musical notation (measures 12-15). Measure 12 is marked with a '12'. Dynamics include *rit.* (ritardando), *espressivo* (expressive), and *p.* (piano).

Fourth system of musical notation (measures 16-19). Measure 16 is marked with a '16'. Dynamics include *f* (forte) and *rit.* (ritardando).

Fifth system of musical notation (measures 20-24). Measure 20 is marked with a '20'. The system concludes with a double bar line and a sharp sign. Dynamics include *f* (forte) and *rit.* (ritardando). There are triplets marked with a '3'.

25 **Agitato**

Musical notation for measures 25-27. The piece is in 9/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, and the bass line consists of dotted quarter notes.

Musical notation for measures 28-31. The melody continues with eighth notes and dotted quarter notes. The bass line features a mix of dotted quarter notes and eighth notes.

Musical notation for measures 32-34. The melody includes eighth notes and dotted quarter notes. The bass line has dotted quarter notes, with some notes beamed together and slurred.

Musical notation for measures 35-37. The melody features eighth notes and dotted quarter notes. The bass line includes dotted quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together and slurred.

Musical notation for measures 38-41. The melody continues with eighth notes and dotted quarter notes. The bass line consists of dotted quarter notes.

Musical notation for measures 42-47. The melody includes eighth notes and dotted quarter notes. The bass line features dotted quarter notes and eighth notes.

45

48

51

55

59

62

008  
Bagatela

Emilio Pujol

**Allegretto scherzando**

*mf*

5

*f*

9 *rit.* **A tempo**

*mf*

13

17 *rit.* **A tempo**

*f*

21

25 *poco rit.* *a tempo*  
*mf*

28 *mf* *dolce* *f*

32 *poco rit.* *a tempo*  
*mf*

36

39 *cresc.* *molto rit.*

009

# Barcarola

(Piano)

Emilio Pujol

**Andante**

10

18

25

33

2.

42

51

58

64

*p*



010  
Barcarolle

Emilio Pujol

Un peu lent

*mp* *cresc.*

6

*mf* *mf*

11

17

22

25

30

Musical notation for measures 30-33. The melody is in the treble clef, starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes and chords. Measure 30: Treble clef, quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 31: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 32: Treble clef, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 33: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3.

34

Musical notation for measures 34-37. The melody is in the treble clef, featuring sixteenth and eighth notes. The bass line consists of quarter notes and chords. Measure 34: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, eighth note F5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 35: Treble clef, eighth notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, eighth note G4. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 36: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 37: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3.

38

Musical notation for measures 38-42. The melody is in the treble clef, featuring eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes and chords. Measure 38: Treble clef, quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 39: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 40: Treble clef, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 41: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 42: Treble clef, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3.

43

Musical notation for measures 43-45. The melody is in the treble clef, featuring sixteenth and eighth notes. The bass line consists of quarter notes and chords. Measure 43: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, eighth note F5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 44: Treble clef, eighth notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, eighth note G4. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 45: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3.

46

Musical notation for measures 46-48. The melody is in the treble clef, featuring eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes and chords. Measure 46: Treble clef, quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 47: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 48: Treble clef, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3.

49

Musical notation for measures 49-51. The melody is in the treble clef, featuring eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes and chords. Measure 49: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 50: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3. Measure 51: Treble clef, quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Bass line: quarter note G2, quarter note G3.

En hommage à Pepita Roca

011

# Becqueriana

Endecha - Complainte

**Lento e cantabile**

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 2/4 time. The first measure starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The melody is written on a single staff. The text *Le chant en dehors* is written below the first measure.

Musical notation for measures 8-14. The notation continues on a single staff. A dynamic marking of *mf* appears in measure 12.

Musical notation for measures 15-19. The notation continues on a single staff. The text *Pathétique* is written below the final measure.

Musical notation for measures 20-23. The notation continues on a single staff. A dynamic marking of *f* is present in measure 21. The text *Tristement* is written below the final measure. The piece concludes with a double bar line.

# 012 Canaries

Air de danse populaire ancienne

Emilio Pujol

**Allegretto** ♩. = 80

mf Gai et gracieux

mp

Measures 1-7: The first system of the score. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The dynamics are 'mf' (mezzo-forte) and 'mp' (mezzo-piano).

Measures 8-13: The second system of the score. The right hand continues the melody with eighth notes and quarter notes. The left hand accompaniment features a mix of chords and eighth notes. The key signature remains one sharp (F#).

Measures 14-18: The third system of the score. The right hand melody includes some rests and eighth notes. The left hand accompaniment becomes more rhythmic with eighth notes and sixteenth notes. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Measures 19-23: The fourth system of the score. The right hand melody continues with eighth notes and quarter notes. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern. The key signature remains two sharps.

Measures 24-28: The fifth system of the score. The right hand melody includes some rests and eighth notes. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern. The key signature changes to one sharp (F#).

32

*Un peu moins*

39

45

*Vif et léger*

51

55

57

013  
Canción amatoria  
Estudio

Emilio Pujol

**Allegretto cantabile** ♩ 152

*mf*

4 *con passione*

7 *tranquilo*

10

13 *Marcato il canto*

*rubato* *a tempo*

16 *f* *tristemente*

19 *mf*

22 *poco rit.*  
*f p.*

25 *a tempo*  
*mf* *cresc.*

29 *poco rit.*  
*f* *p*

33 *a tempo*  
*mf*

37 *doloroso*

40 *p*

42 *mf*  
60

45

*cresc.* *con fuoco*

48

*ff* *espress.* *mf* *tranquilo*

51

*p* *amoroso*

54

*con tenerezza*

57

*cedendo*

60

*misterioso*

63

*rit.* *pp*



# 014 Canción de cuna

Emilio Pujol

**Andante**

mp mp p

6 mp p XIX

11 mp p

16 sf cresc.

20 f p XIX XIX

25

*mf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *mp*

35

*sf* *sf*

40

*sf* *sf*

dal § al ⊕

45

*mf* *sf*

50

*p* *pp* *ppp*

# 015

## Cantic al sant crist de Gracia

Emilio Pujol

**Lent**

Tiple

Contralt

Tenor

Baix

Oh! glo riós Sant Crist de Gra cia, de tot hom tant

7

ve ne ra - at es col teu nos tra pre ga ria, lliu rau

14

nos del vil pe cat Vol guéu es ser nos tra gui - a

21

des d'el fons del nos tre co - or am pa rau nos

This musical system contains six staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a treble clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music consists of quarter and half notes.

27

nit i dí - a, fins a l'ho - ra de la mort.

This musical system contains six staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a treble clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music consists of quarter and half notes.

À la mémoire de mon frère bien aimé

016

# Canto de otoño

Étude melodique

Emilio Pujol

**Andantino cantabile** ♩=88

*mf* *rall.* **Tempo** XII

6 *f* *mf*

12 *sf* *mf* VII

17 *cresc.*

*le chant en dehors et expressif*

21 XII 3

26 **Allegro** ♩=68 9

30

33

36

39

42

45

48

51

54

57

60

Musical notation for measures 60-62. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note accompaniment. Measure 62 ends with a fermata over a dotted quarter note.

63

Musical notation for measures 63-65. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody continues with eighth notes and a dotted quarter note accompaniment. Measure 65 ends with a fermata over a dotted quarter note.

66

**Tempo primo molto cantabile**

Musical notation for measures 66-70. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Measure 66 has a fermata over a dotted quarter note. Measure 67 has a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo marking "Tempo primo molto cantabile" is above the staff. The dynamic marking "p dolce" is below the staff. The melody features quarter notes and eighth notes with a dotted quarter note accompaniment. Measure 70 ends with a fermata over a dotted quarter note.

71

Musical notation for measures 71-75. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes with a dotted quarter note accompaniment. Measure 75 ends with a fermata over a dotted quarter note.

76

Musical notation for measures 76-79. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. Measures 76-77 feature triplets of eighth notes. The dynamic marking "con fantasia" is below the staff. Measure 78 has a dynamic marking of "mf". Measure 79 ends with a fermata over a dotted quarter note.

80

Musical notation for measures 80-84. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes with a dotted quarter note accompaniment. Measure 84 ends with a fermata over a dotted quarter note.

85

Musical notation for measures 85-88. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. Measure 85 has a dynamic marking of "sf". The melody features quarter notes and eighth notes with a dotted quarter note accompaniment. Measure 88 ends with a fermata over a dotted quarter note.

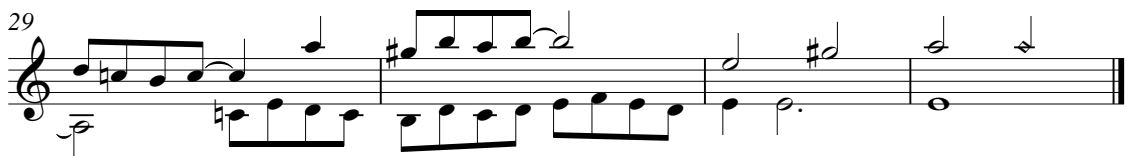
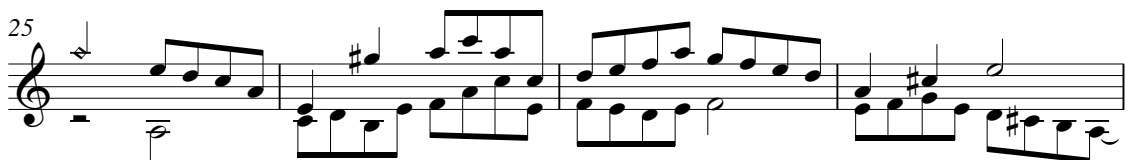
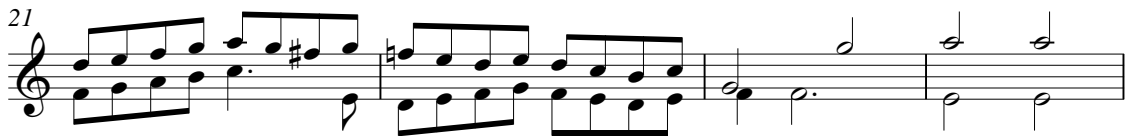
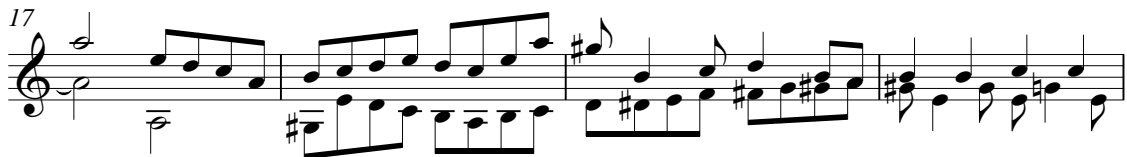
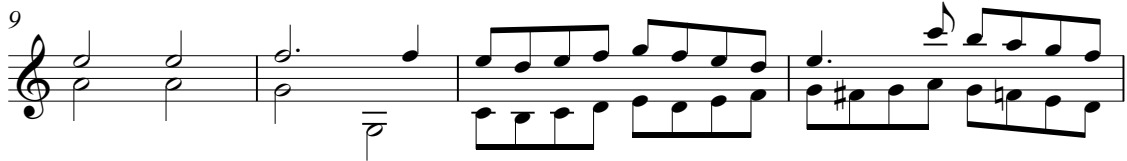
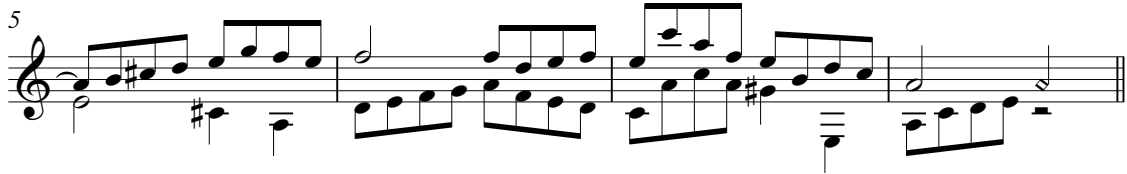
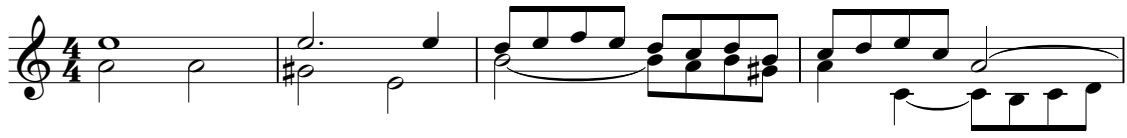
89

Musical notation for measures 89-91. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. Measures 89-90 feature triplets of eighth notes. The dynamic marking "pp" is below the staff. Measure 91 ends with a fermata over a dotted quarter note.

017  
Cap i Cúa

Variation désuète sur l'exercice 19 d'Aguado

Emilio Pujol





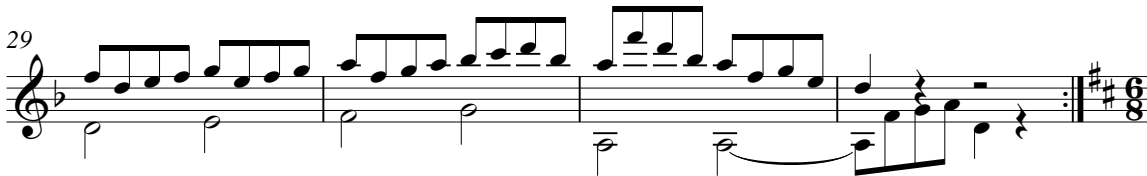
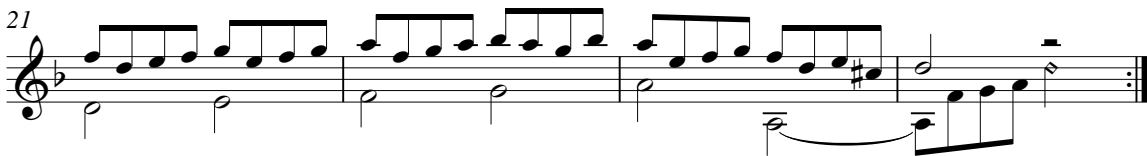
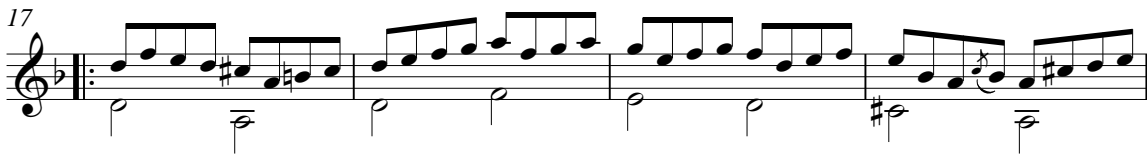
018  
Caprice varié sur un theme d'Aguado

I. Thème

Emilio Pujol



II. Première variation, Mineur



### III. Deuxième variation

33 **Gai**

38

43

46

### IV. Quatrième variation

49 **Vif**

51

53

Musical notation for measures 53 and 54. Measure 53 features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs, while the bass line has quarter notes. Measure 54 continues the melody with eighth notes and slurs, and the bass line has quarter notes.

55

Musical notation for measures 55 and 56. Measure 55 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It features a treble staff with eighth notes and slurs, and a bass staff with quarter notes. Measure 56 continues with eighth notes and slurs in the treble, and quarter notes in the bass, ending with a double bar line.

57

Musical notation for measures 57 and 58. Measure 57 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It features a treble staff with eighth notes and slurs, and a bass staff with quarter notes. Measure 58 continues with eighth notes and slurs in the treble, and quarter notes in the bass, ending with a double bar line.

59

Musical notation for measures 59 and 60. Measure 59 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It features a treble staff with eighth notes and slurs, and a bass staff with quarter notes. Measure 60 continues with eighth notes and slurs in the treble, and quarter notes in the bass, ending with a double bar line.

61

Musical notation for measures 61 and 62. Measure 61 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It features a treble staff with eighth notes and slurs, and a bass staff with quarter notes. Measure 62 continues with eighth notes and slurs in the treble, and quarter notes in the bass, ending with a double bar line.

63

Musical notation for measures 63 and 64. Measure 63 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It features a treble staff with eighth notes and slurs, and a bass staff with quarter notes. Measure 64 continues with eighth notes and slurs in the treble, and quarter notes in the bass, ending with a double bar line.

# 019 Choral

Invocación, salve

Emilio Pujol

1  
*p* *ma sonoro* *mp* *cresc.*

8 *f* *f* *espress.* *mf*

14 *mp* *p* *p* *Tempo* *mp*

20 *cresc.* *f*

26

29 *dim.* *poco rit.* *p*

# 020 Crepúsculo

Hoja de álbum núm. 3

Emilio Pujol

1  
*p*

5  
*ff*  
*p* *espress.*

9  
*espress.* *p*

13  
1. 2.

17

20  
*p*

Cubana

Andante cantabile ♩=60

Emilio Pujol

mf legg. con grazia

The first system of music is in G major (three sharps) and 3/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The tempo is marked 'Andante cantabile' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamics are 'mf' (mezzo-forte) and the phrasing is 'legg. con grazia' (leggiero and graceful). The melody features several triplet eighth notes. The bass line consists of chords and single notes.

mf legg. e grazioso riten.

The second system continues the piece. It starts with a measure rest followed by a treble clef and key signature. The dynamics are 'mf' and the phrasing is 'legg. e grazioso' (leggiero and graceful). The tempo is marked 'riten.' (ritardando). The melody continues with triplet eighth notes and other rhythmic patterns.

f espress. e legato dim.

The third system begins with a measure rest followed by a treble clef and key signature. The dynamics are 'f' (forte) and the phrasing is 'espress. e legato' (expressive and legato). The tempo is marked 'dim.' (diminuendo). The melody features a triplet of eighth notes and other rhythmic patterns.

f con gagliardezza

The fourth system starts with a measure rest followed by a treble clef and key signature. The dynamics are 'f' and the phrasing is 'con gagliardezza' (with boldness). The tempo is marked 'f' (forte). The melody includes first and second endings and triplet eighth notes.

poco rit. a tempo

The fifth system begins with a measure rest followed by a treble clef and key signature. The tempo is marked 'poco rit.' (poco ritardando) and 'a tempo' (return to tempo). The melody includes a guitar fretting instruction 'xii' and triplet eighth notes.

24

30

35

*legg. con grazia*

39

*legg. e grazioso*

*riten.*

44

*espress. e legato*

48

*dim.*

022  
Deux préludes

I

Emilio Pujol

Modéré

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 2/4 time. The melody consists of eighth notes with a quarter rest. The bass line consists of half notes. Dynamics include *p* and *mp*. The instruction *p* mais sonore, les basses en relief is written below the first measure.

Musical notation for measures 8-14. The melody continues with eighth notes and quarter rests. The bass line consists of half notes. Dynamics include *cresc.*

Musical notation for measures 15-21. The melody continues with eighth notes and quarter rests. The bass line consists of half notes. Dynamics include *cedez* and *dim.*

Musical notation for measures 22-28. The melody continues with eighth notes and quarter rests. The bass line consists of half notes. Dynamics include *mp*, *sf*, and *p*. The instruction *Expressif* is written below the melody.

Musical notation for measures 29-35. The melody continues with eighth notes and quarter rests. The bass line consists of half notes. Dynamics include *p*.



II

36 **Allegro**

Musical notation for measures 36-38. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth-note patterns with various accidentals (sharps and naturals) and slurs.

Musical notation for measures 39-42. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features eighth-note patterns with slurs and a double bar line at the end of measure 42.

Musical notation for measures 43-46. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music consists of eighth-note patterns with slurs and a double bar line at the end of measure 46.

Musical notation for measures 47-50. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features eighth-note patterns with dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). The piece concludes with a double bar line.

# 023

## Deuxième triquilandia

### I. Oedipe et le Sphinx (Dialogue)

Emilio Pujol

Récitatif, un peu lent

Musical score for the first part of 'I. Oedipe et le Sphinx (Dialogue)'. It consists of four staves of music in a single melodic line. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is 'Récitatif, un peu lent'. The dynamics are *mf* and *p*. The second staff starts at measure 5 and includes the markings *mp*, *p*, *écho*, and *poco rall.*. The third staff starts at measure 9 and is marked 'Tempo' with a *mf* dynamic. The fourth staff starts at measure 13 and includes the marking *lointain p*. The piece ends with a double bar line.

### II. Variation (Double)

Musical score for the second part of 'I. Oedipe et le Sphinx (Dialogue)'. It consists of three staves of music in a single melodic line. The first staff starts at measure 17 and is marked 'Animé' with a 6/8 time signature and a *mf* dynamic. The second staff starts at measure 21 and includes the markings *p*, *pp Lointain*, and *rall.*. The third staff starts at measure 24 and is marked 'Tempo' with a *mf* dynamic. The piece ends with a double bar line.

28

*mp*

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 30 ends with a sharp sign on the final note.

31

*pp* Lointain *rall.*

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is sparse with long intervals. Measure 33 ends with a double bar line.

### III. Jeu

34 **Vif et gracieux**

*mf*

Musical notation for measures 34-39. Measure 34 starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is lively with eighth and sixteenth notes. Measure 39 ends with a double bar line.

40

*p* *mf*

Musical notation for measures 40-44. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody features eighth and sixteenth notes. Measure 44 ends with a double bar line.

45

perc. *deciso* *f*

Musical notation for measures 45-49. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes eighth and sixteenth notes. Measure 49 ends with a double bar line.

### IV. La plume de perdreau

50 **Vivace**

*mf*

Musical notation for measures 50-54. Measure 50 starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody is lively with eighth and sixteenth notes. Measure 54 ends with a double bar line.

55

*express.* *riten.* *mp* *p*

Musical notation for measures 55-58. Measure 55 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes eighth and sixteenth notes. Measure 58 ends with a double bar line.

59

*cresc.* *mf* *rit.* *f*

Musical notation for measures 59-63. Measure 59 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes eighth and sixteenth notes. Measure 63 ends with a double bar line.

V. Branle Bourguignon

63 Gai et animé

Musical notation for measures 63-71. The music is in 3/8 time and features a melody of quarter notes and eighth notes with a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *mp* at the beginning, *mf* in the middle, and *mp* at the end.

Musical notation for measures 72-80. The melody continues with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *mf* and *mp*.

Musical notation for measures 81-89. The accompaniment features a more active eighth-note pattern. Dynamic markings include *mf* and *mp*.

Musical notation for measures 90-98. The melody includes some slurs and rests. Dynamic markings include *mf*, *mp*, and *mf*.

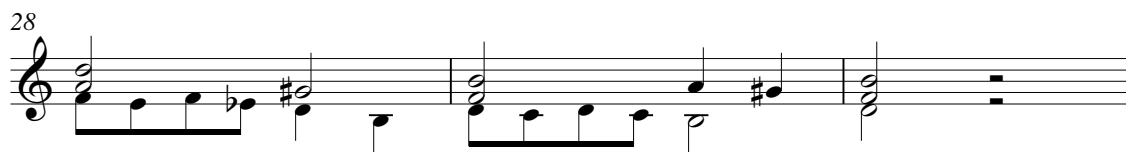
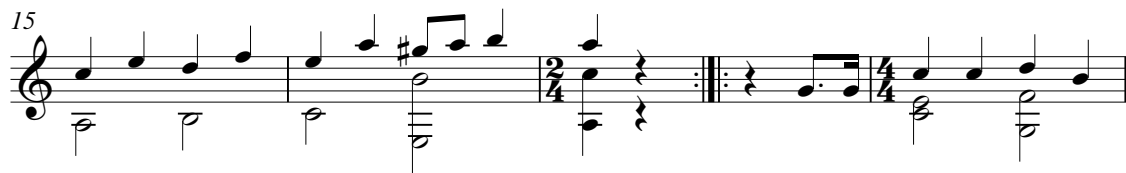
Musical notation for measures 99-108. The melody consists of quarter notes. Dynamic markings include *mp* and *mf*.

Musical notation for measures 109-114. The melody features eighth notes and quarter notes. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *mp*.

Musical notation for measures 115-120. The music concludes with a final cadence. Dynamic markings include *mp* and *f*.

024  
Divertimento

Emilio Pujol



025  
Duet

Étude pour deux guitares

Emilio Pujol

Andantino cantabile

Musical notation for measures 1-6. The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *mf espress.* and features a melodic line with slurs and a *mf* dynamic marking. The second staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with slurs and a *mf* dynamic marking.

Musical notation for measures 7-11. The first staff (treble clef) has a *mf* dynamic marking and a *cresc.* marking. The second staff (bass clef) continues the accompaniment with slurs and a *mf* dynamic marking.

Musical notation for measures 12-16. The first staff (treble clef) has a *con tenerezza* marking and a *p* dynamic marking. The second staff (bass clef) continues the accompaniment with slurs and a *p* dynamic marking.

Musical notation for measures 17-21. The first staff (treble clef) has a repeat sign at the beginning. The second staff (bass clef) continues the accompaniment with slurs and a *p* dynamic marking.

24

Musical score for measures 24-30. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is A major, and the time signature is 3/4.

31

Musical score for measures 31-37. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf espress.* and a crescendo leading to *mf*.

38

Musical score for measures 38-43. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *cresc.*

44

Musical score for measures 44-50. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *con tenerezza* and *p*.

026  
Dúo II

Emilio Pujol

Measures 1-8 of the musical score. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a half note D5. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, and a half note D4.

Measures 9-16 of the musical score. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, F3, E3, D3, and a half note C3.

Measures 17-24 of the musical score. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, and a half note A4. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes B3, A3, G3, F3, and a half note E3.

Measures 25-33 of the musical score. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes D3, C3, B2, A2, and a half note G2. The word "Fine" is centered above the first staff.

Measures 34-41 of the musical score. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes F4, G4, A4, B4, and a half note C5. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes E3, D3, C3, B2, and a half note A2.

Measures 42-46 of the musical score. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes D3, C3, B2, A2, and a half note G2.

Measures 47-50 of the musical score. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes B4, A4, G4, F4, and a half note E4. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by eighth notes D3, C3, B2, A2, and a half note G2. The word "D.C." is centered above the first staff.



027  
Dúo en Fa sostenido (Estudio)

Emilio Pujol

The first system of the musical score consists of two staves. The key signature is F# major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The right-hand staff begins with a half note chord (F#4, C#5, G#5) followed by a quarter note melody starting on G#4. The left-hand staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The second system of the musical score consists of two staves. It begins with a measure number '4' above the first staff. The right-hand staff features a sequence of chords and a melody line. The left-hand staff continues with a rhythmic accompaniment.

The third system of the musical score consists of two staves. It begins with a measure number '7' above the first staff. The right-hand staff contains complex chordal textures and a melody. The left-hand staff provides a steady accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of two staves. It begins with a measure number '11' above the first staff. The right-hand staff shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The left-hand staff maintains the accompaniment.

The fifth system of the musical score consists of two staves. It begins with a measure number '14' above the first staff. The right-hand staff concludes with a final chord and a double bar line. The word 'Fine' is written above the staff. The left-hand staff also concludes with a final chord and a double bar line.

17

20

24

28

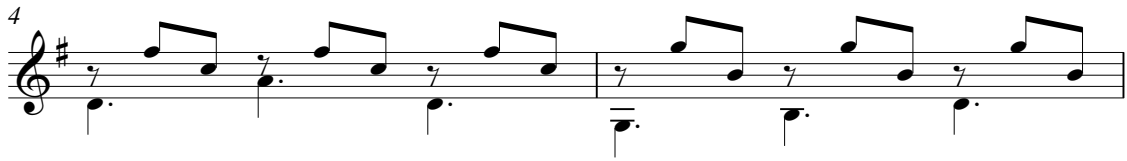
30

D.C. Al fine



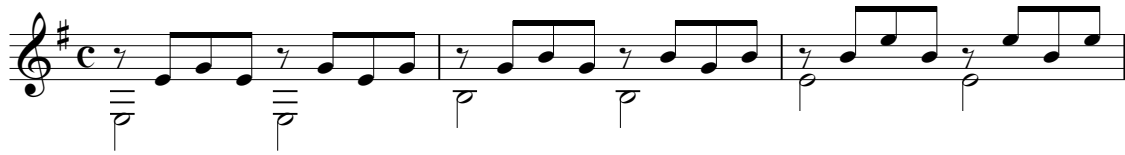
029  
Ejercicio 13

Emilio Pujol



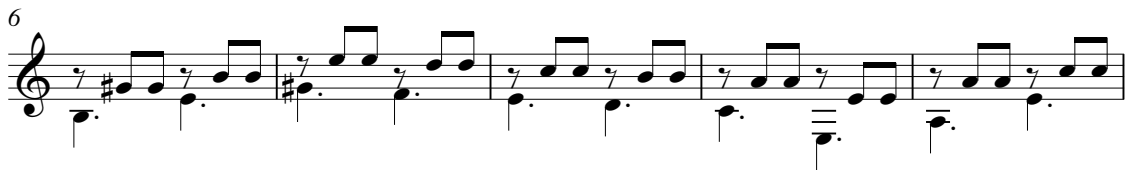
030  
Ejercicio 14

Emilio Pujol



031  
Ejercicio 22  
(Melodía)

Emilio Pujol

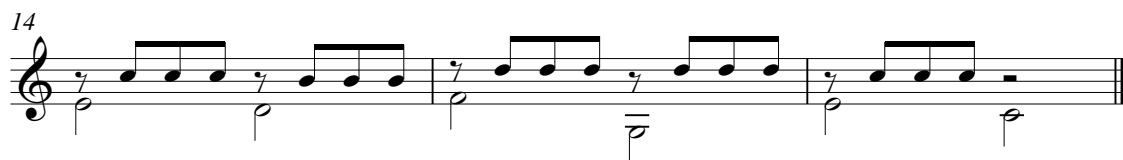


# 032

## Ejercicio 23

(Melodía)

Emilio Pujol



033  
Ejercicio 24  
(Petite romance)

Emilio Pujol





034  
Ejercicio 25  
(Valse)

Emilio Pujol



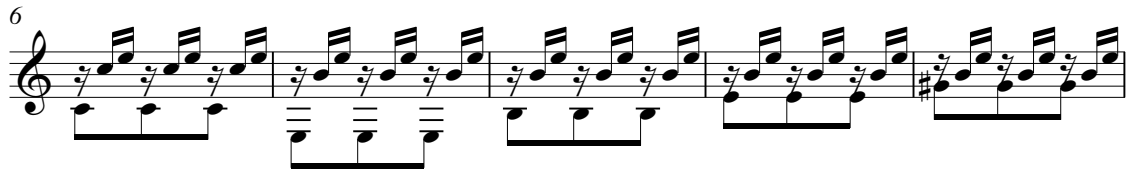
035  
Ejercicio 27  
(Choral a trois voix)

Emilio Pujol



036  
Ejercicio 29

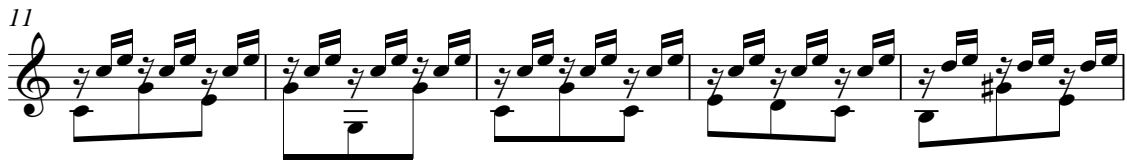
Emilio Pujol



037  
Ejercicio 30

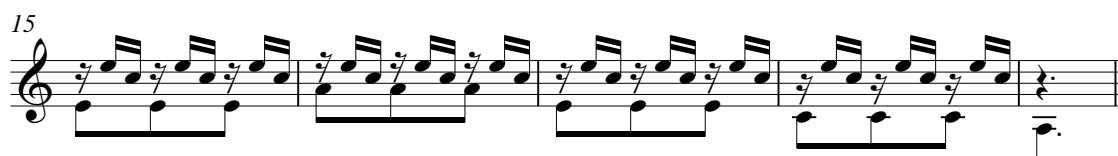
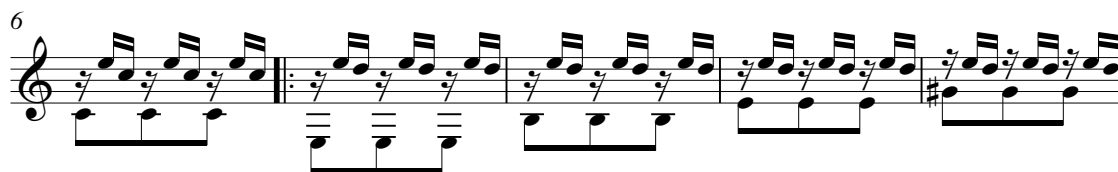
(Petenera)

Emilio Pujol



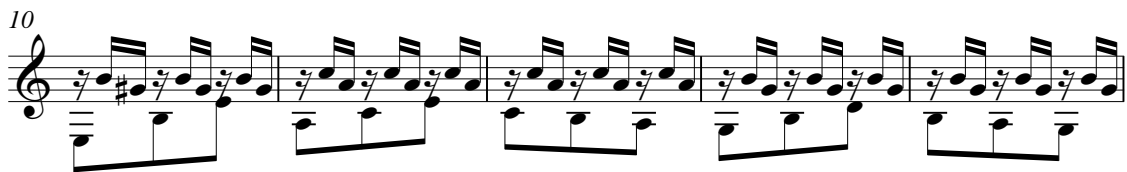
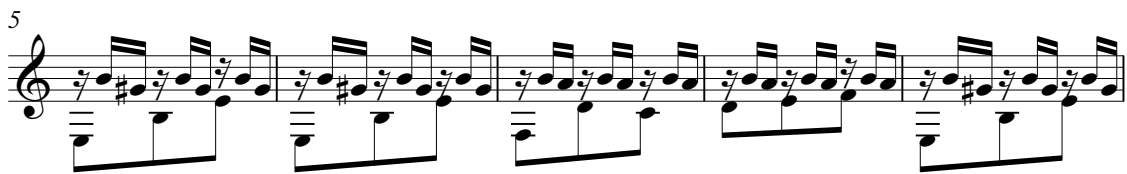
038  
Ejercicio 31

Emilio Pujol



039  
Ejercicio 32  
(Soleá)

Emilio Pujol



040  
Ejercicio 52  
(Prélude)

Emilio Pujol



041  
Ejercicio 53  
(Prélude)

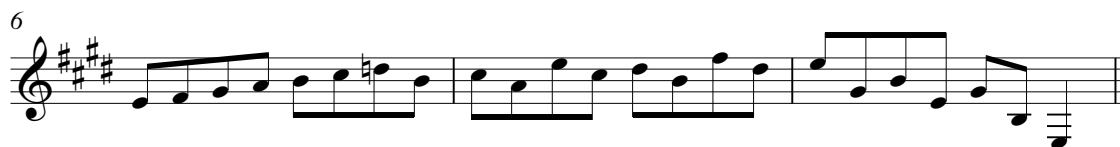
Emilio Pujol





042  
Ejercicio 54  
(Prélude)

Emilio Pujol



043  
Ejercicio 55  
(Prélude)

Emilio Pujol



044  
Ejercicio 56  
(Sonatine)

Emilio Pujol



045  
Ejercicio 60  
(Étude chromatique)

Emilio Pujol



046  
Ejercicio 69

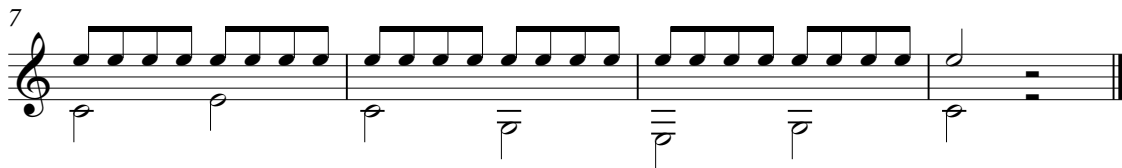
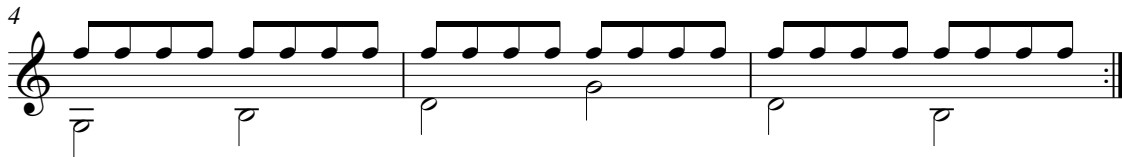
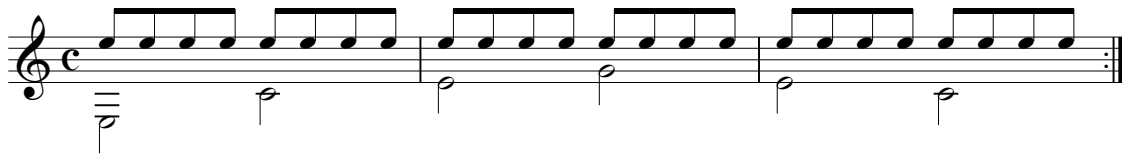
(Prélude)

Emilio Pujol



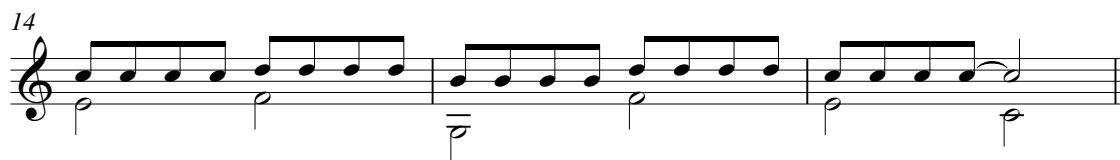
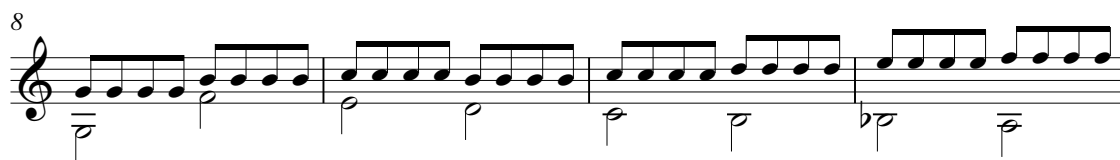
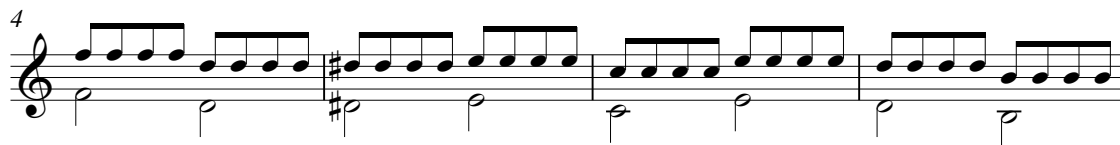
047  
Ejercicio 70

Emilio Pujol



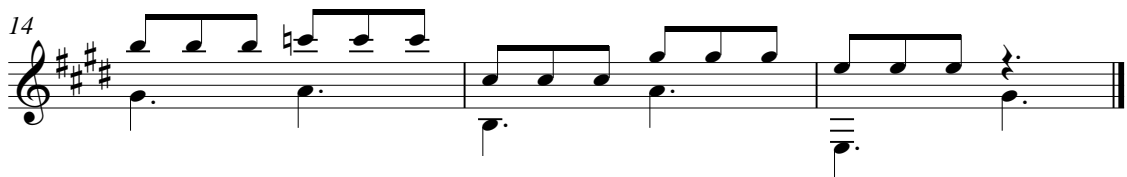
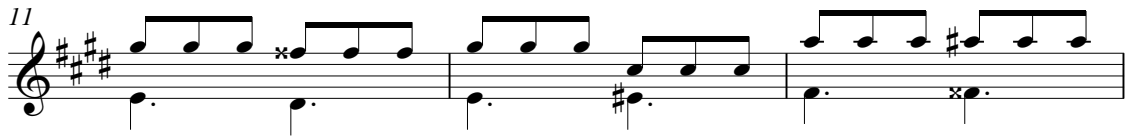
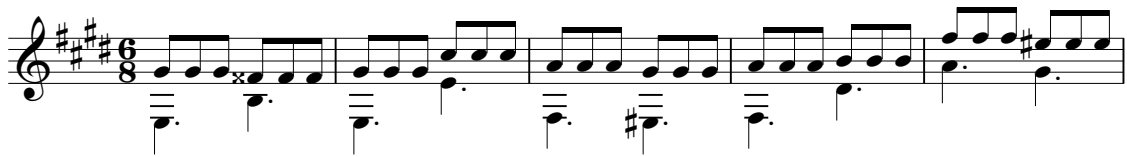
048  
Ejercicio 71  
(Mélodie)

Emilio Pujol



049  
Ejercicio 72  
(Romance)

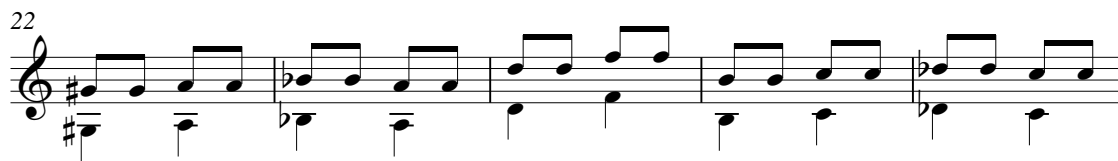
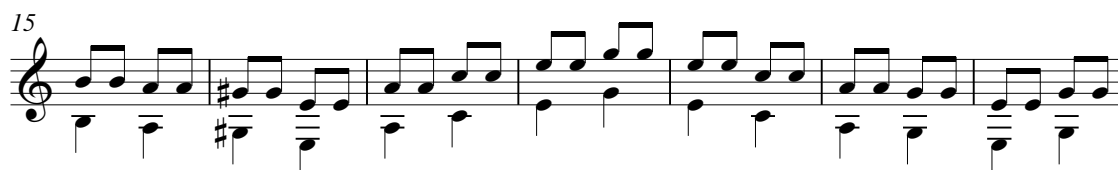
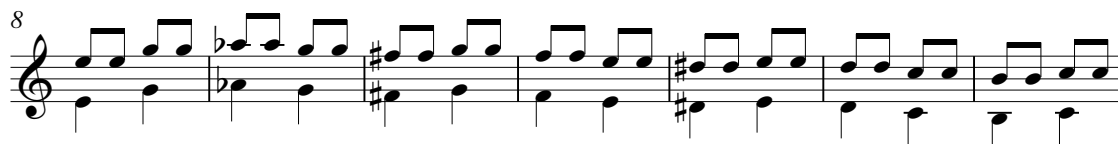
Emilio Pujol





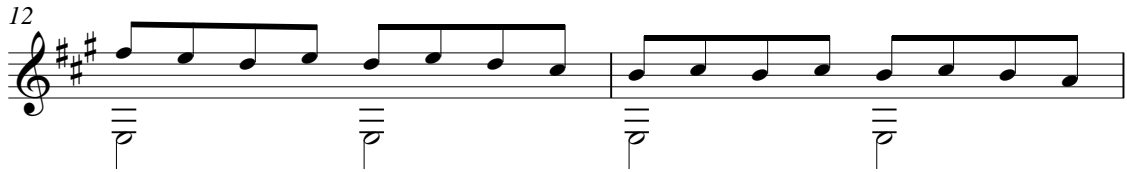
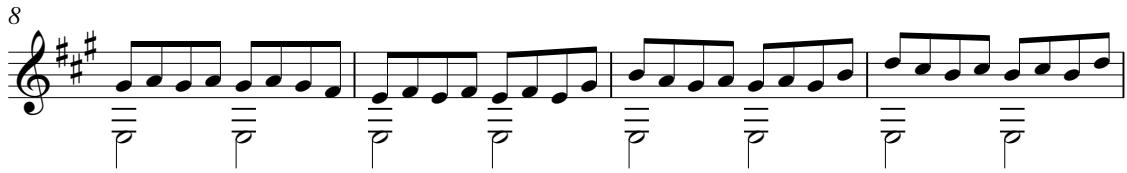
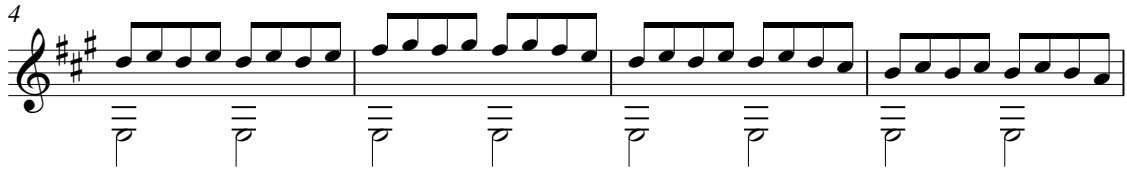
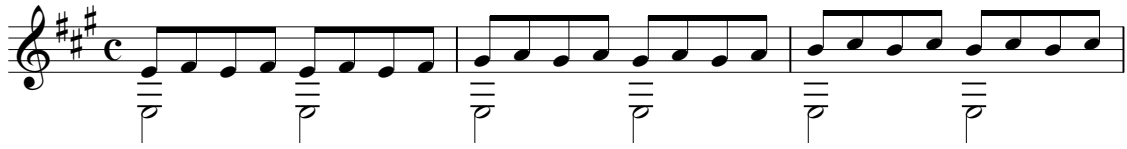
050  
Ejercicio 74  
(Mélodie)

Emilio Pujol



051  
Ejercicio 75  
(Prélude)

Emilio Pujol



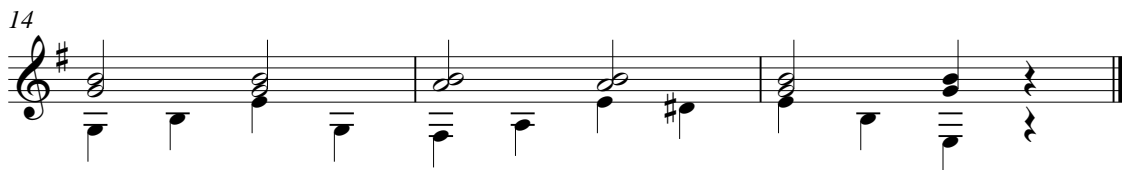
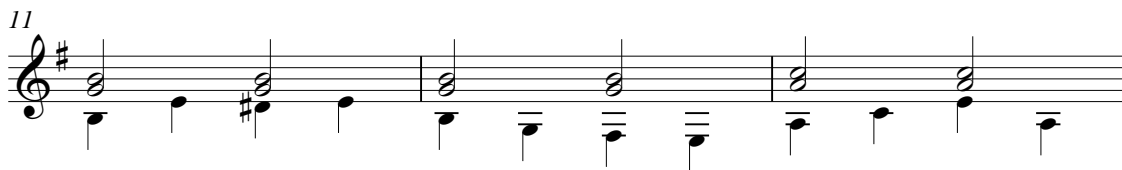
052  
Ejercicio 76  
(Prélude)

Emilio Pujol



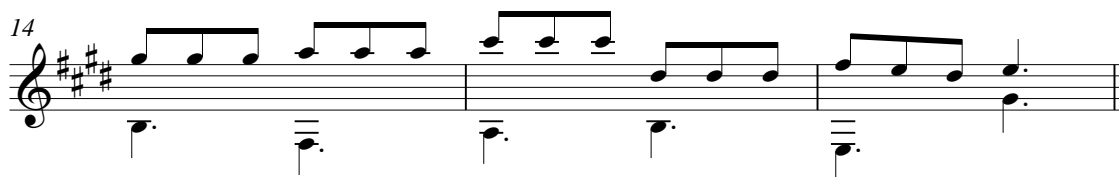
053  
Ejercicio 77

Emilio Pujol



054  
Ejercicio 79  
(Romance)

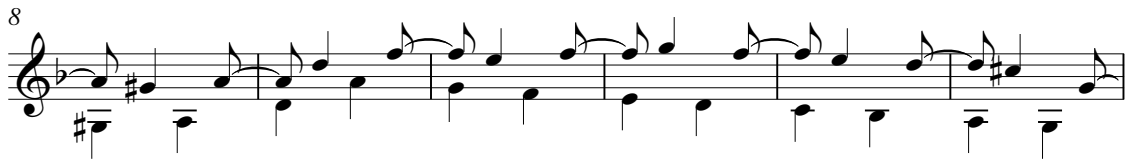
Emilio Pujol



055  
Ejercicio 80

(Marguerite et Mephisto - Dialogue)

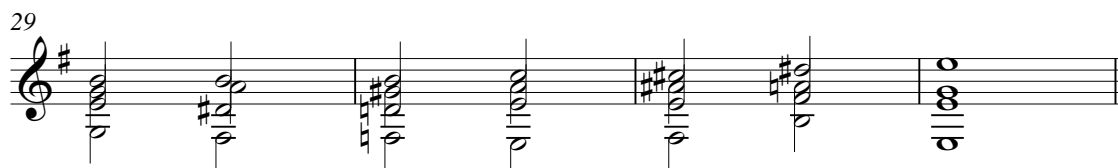
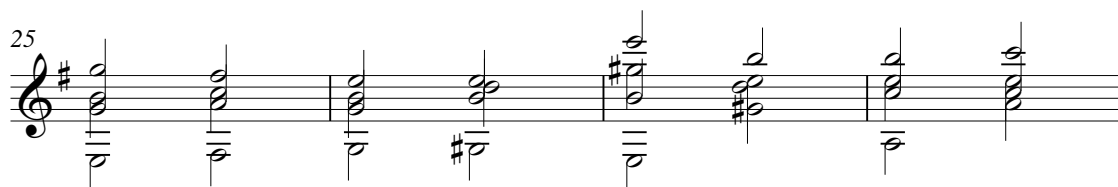
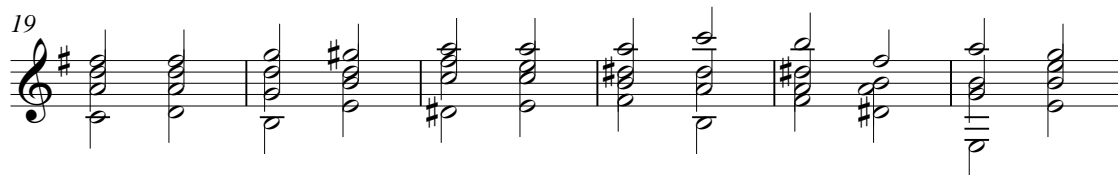
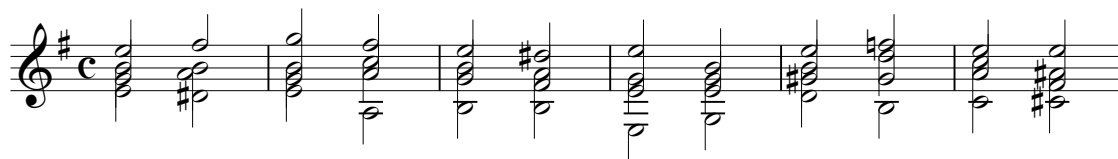
Emilio Pujol



# 056 Ejercicio 82

(Choral à quatre voix)

Emilio Pujol



057  
Ejercicio 83

Emilio Pujol

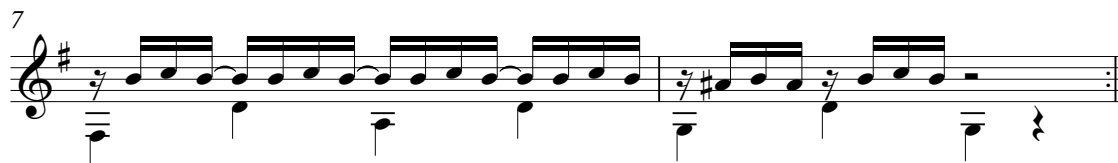





058  
Ejercicio 84

Ebauche du Bourdon

Emilio Pujol

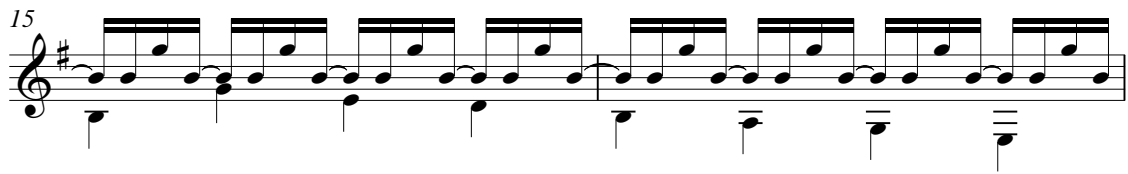


13



Musical notation for measure 13, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes.

15



Musical notation for measure 15, continuing the melody and bass line from the previous measures.

17



Musical notation for measure 17, featuring a repeat sign at the beginning of the measure.

19



Musical notation for measure 19, featuring a repeat sign at the beginning of the measure.

21



Musical notation for measure 21, featuring a repeat sign at the beginning of the measure.

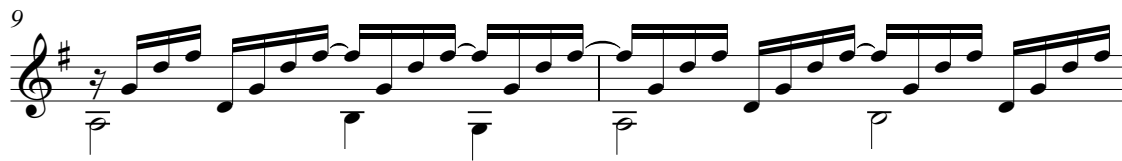
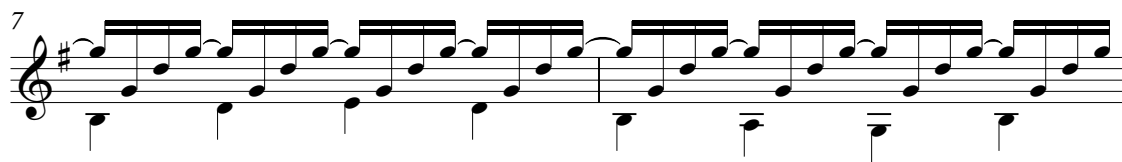
23



Musical notation for measure 23, featuring a repeat sign at the beginning of the measure and ending with a double bar line.

059  
Ejercicio 86

Emilio Pujol



11

Musical notation for measures 11 and 12. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes. The piece ends with a double bar line.

060  
Ejercicio 88  
(Paseo de Granadina)

Emilio Pujol

1  
4  
7  
10  
13  
16  
19  
22

061  
Ejercicio 90  
(Étude)

Emilio Pujol

The musical score for Ejercicio 90 by Emilio Pujol is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of eight staves of music, each containing two measures. The first three measures of the first staff are marked with a '6' above the notes, indicating a sixteenth-note chord. The melody is a continuous stream of sixteenth notes, while the bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

17

Musical staff 17: Treble clef, key signature of one flat, starting with a repeat sign. The melody consists of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line has quarter notes with stems pointing down.

19

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line has quarter notes with stems pointing down.

21

Musical staff 21: Treble clef, key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line has quarter notes with stems pointing down.

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line has quarter notes with stems pointing down.

25

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line has quarter notes with stems pointing down.

27

Musical staff 27: Treble clef, key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line has quarter notes with stems pointing down.

29

Musical staff 29: Treble clef, key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line has quarter notes with stems pointing down.

31

Musical staff 31: Treble clef, key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line has quarter notes with stems pointing down. The staff ends with a double bar line.

062  
Ejercicio 92  
(Étude)

Emilio Pujol





063  
Ejercicio 94  
(Étude)

Emilio Pujol



064  
Ejercicio 96  
Estudio

Emilio Pujol

Vivace



26

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), starting at measure 26. The melody consists of eighth and quarter notes with various slurs and ties.

31

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three flats, starting at measure 31. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

36

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three flats, starting at measure 36. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

41

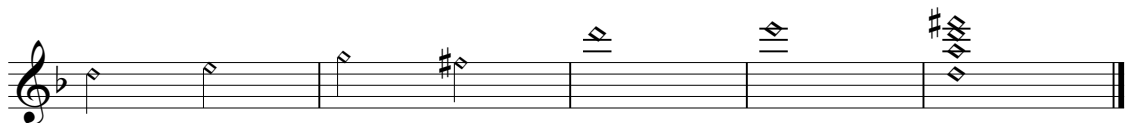
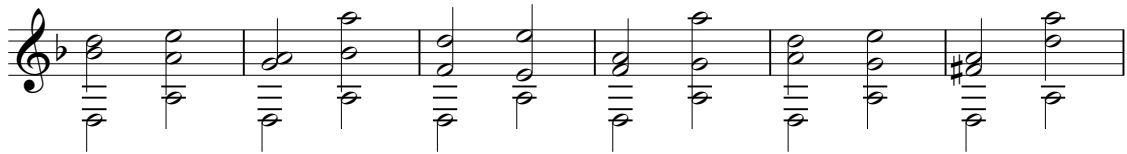
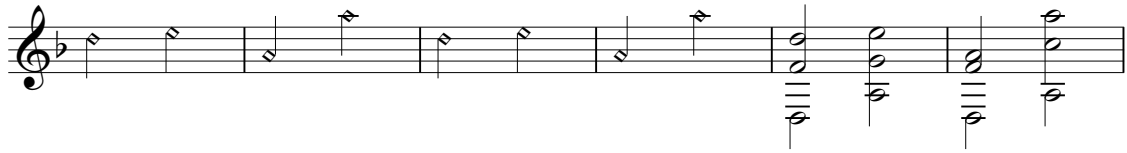
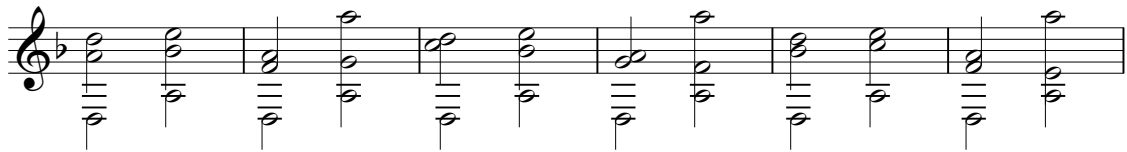
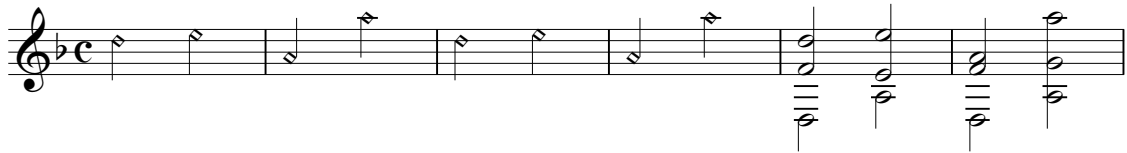
Musical staff 4: Treble clef, key signature of three flats, starting at measure 41. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

45

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three flats, starting at measure 45. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and ties, ending with a double bar line.

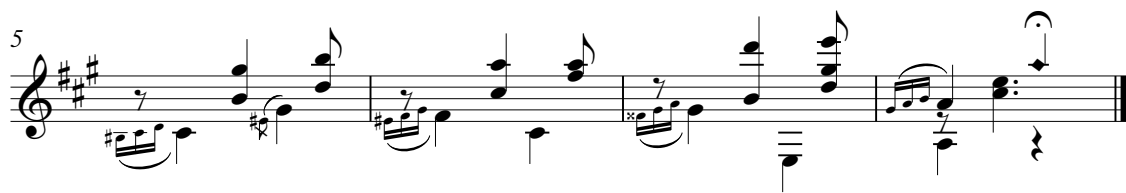
065  
Ejercicio 98  
(Le Monastère)

Emilio Pujol



066  
Ejercicio 228

Emilio Pujol



067  
Ejercicio 229

Emilio Pujol

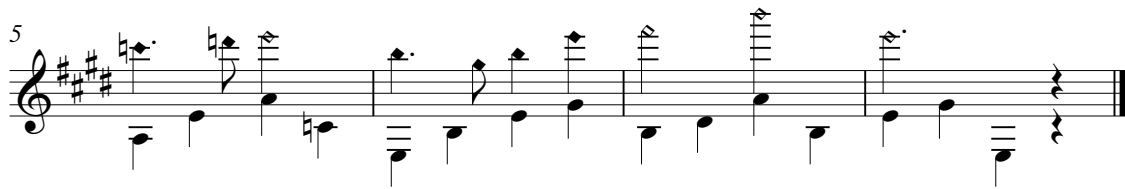
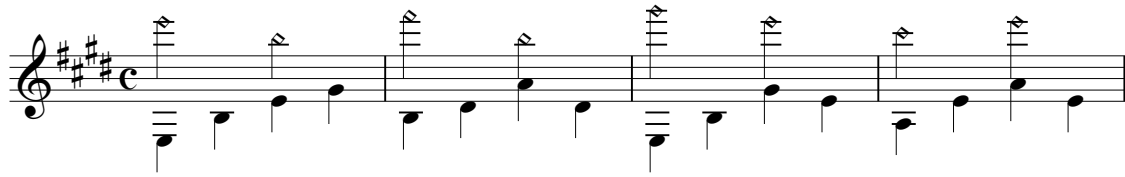
**Lento**

8

13

068  
Ejercicio 243

Emilio Pujol



069  
Ejercicio 330  
(Ejercicio-estudio)

Emilio Pujol

$\text{♩} = 100$



6



11



14





070  
Ejercicio 331  
(Estudio)

Emilio Pujol



071  
Ejercicio 332  
(Estudio)

Emilio Pujol

♩ = 80

*mp*

6

*mp*

10

*mp*

14

*sf* *rall.* *rit.* *tempo*  
*mp*

18

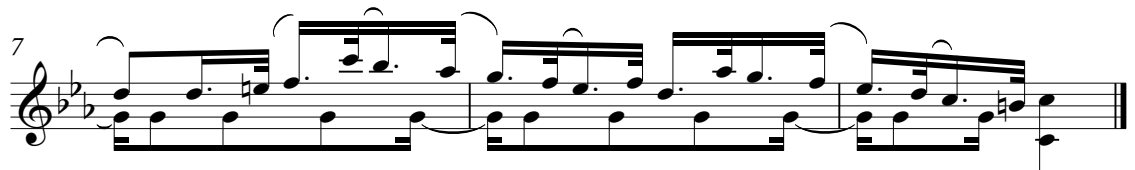
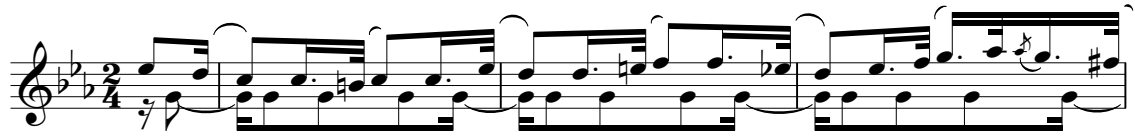
*mp*

22

*mp*

072  
Ejercicio 506

Emilio Pujol



073  
Ejercicio 531

Emilio Pujol

The first system of musical notation is written on a single staff in treble clef. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a repeat sign. The melody is composed of eighth and quarter notes, with a consistent accompaniment of quarter notes in the bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

The second system of musical notation continues the piece on a single staff in treble clef. It begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1.'. The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line remains consistent. The piece concludes with a second ending bracket labeled '2.' and a final double bar line.

074  
Ejercicio 553

Emilio Pujol



075  
Ejercicio 554

Emilio Pujol



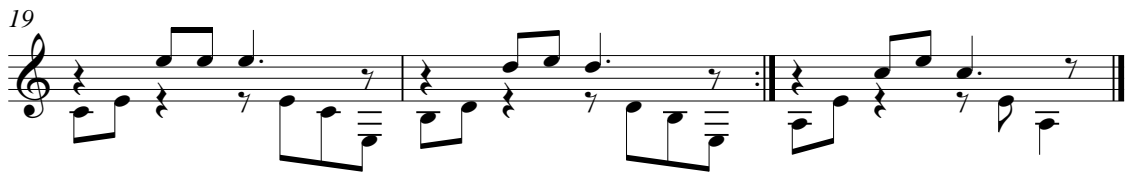
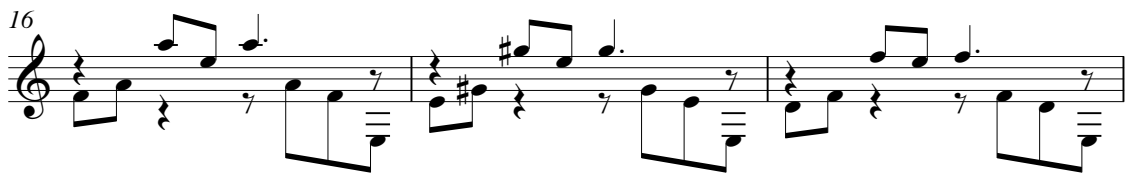
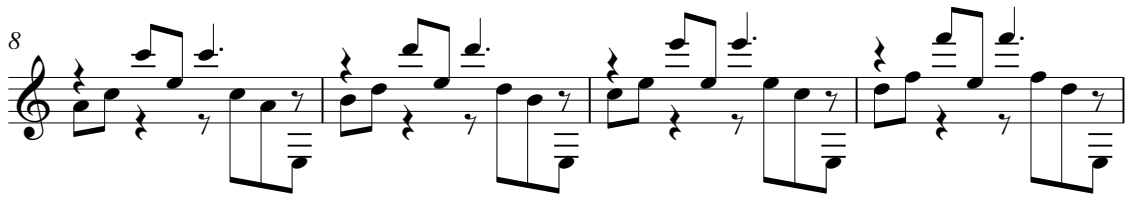
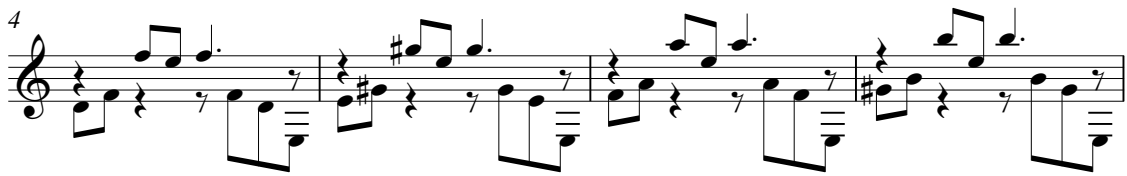
076  
Ejercicio 557

Emilio Pujol



077  
Ejercicio 560

Emilio Pujol





078  
El Abejorro

Estudio

Emilio Pujol

**Vivace**

*mp*

3

5

*f*

7

10

12

*cresc.*

14

16

*f*

18

20

*ff*

22

25


*p* *mp*


27


*p* *mp*

29


31  *cresc.*

33  *p subito* *mp*


35  *p* *mp*

37 

39  *poco rit.*

41 *a tempo*  *p*

43  *mp*

45  *cresc.*

47

49

51

*cresc.*

53

*ff* *dim.*

55

*mp*

57

*poco a poco dim.*

59

*pp* *pizz.*

079

# El bigote - Roger's moustache

The moustache's death

Emilio Pujol

Poco lento

6

11

15

20

25

28

30

*gliss.*

Tam.

080  
El Perú

Emilio Pujol

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-6. Includes trills and a five-fingered scale run.

Musical staff 2: Treble clef. Measures 7-11. Includes a trill and a five-fingered scale run.

Musical staff 3: Treble clef. Measures 12-16. Consists of sixteenth-note patterns.

Musical staff 4: Treble clef. Measures 17-25. Includes eighth-note patterns and a sharp sign.

Musical staff 5: Treble clef. Measures 26-33. Consists of eighth-note patterns.

Musical staff 6: Treble clef. Measures 34-39. Includes sixteenth-note patterns and a sharp sign.

Musical staff 7: Treble clef. Measures 40-44. Includes eighth-note patterns and a sharp sign.

Musical staff 8: Treble clef. Measures 45-50. Includes eighth-note patterns and a sharp sign.

081  
Els tres tambors

Emilio Pujol

Tempo di marcia

The musical score is written in 2/4 time and consists of eight staves. The piano part is in the upper voice, and the tambora part is in the lower voice. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Staff 1: *mp* 3

Staff 2: *sf* **Tambora** **Molto ritmico** *p* 3

Staff 3: *poco cresc.*

Staff 4: *mf*

Staff 5: *sf* 3

Staff 6: 3

Staff 7: *mf*

Staff 8: *sf* *p* 3 *f*

51

57

*marcato il canto*

63

68

74

80

Tambora

88

*mp*

93

*pp*





à Matilde

083

# Endecha a la Amada Ausente

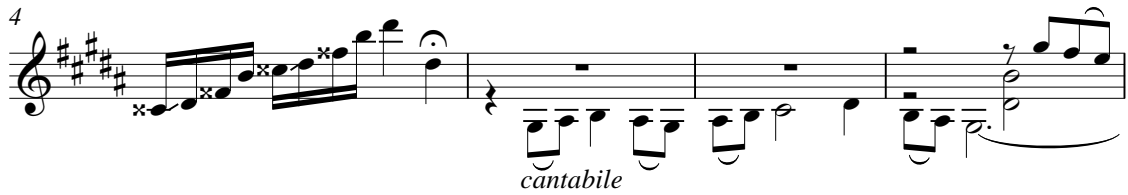
Complainte à l'Aimée Disparue

Emilio Pujol

**Lento**

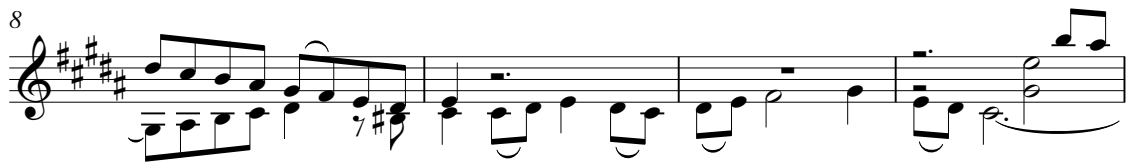


4



*cantabile*

8



12



15



*poco cresc.*

19

22

26

30

34

Tamb. 

**Paseo de Soleares**

évocateur

38

43

3 3 5 5

46

49

52

*profond et passionnément expressif*

56

084  
Estudio I  
(Prélude)

Emilio Pujol

**Allegretto**



085  
Estudio II  
(Vals Romantique)

Emilio Pujol

**Lento**

10

19

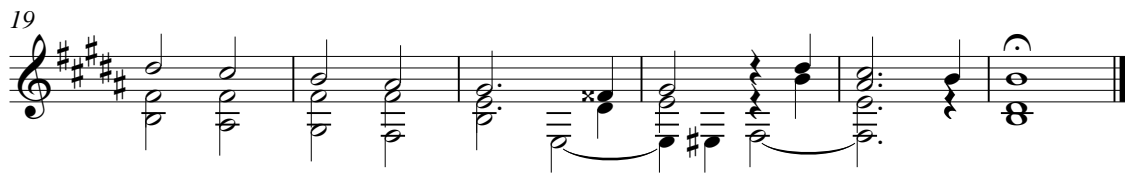
26

*rall.*

# 086 Estudio III

(Choral à Trois Voix)

Emilio Pujol



087  
Estudio IV  
(Tendresse)

Emilio Pujol

Moderato ♩ = 69

4

7

10

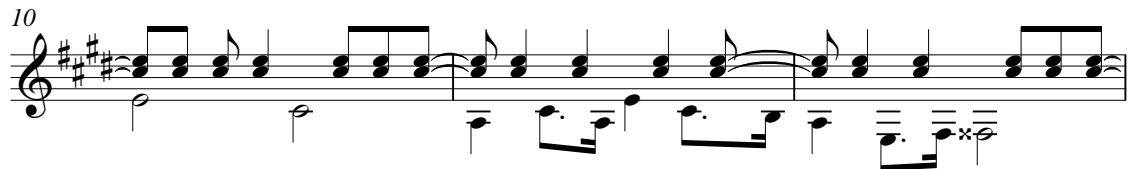
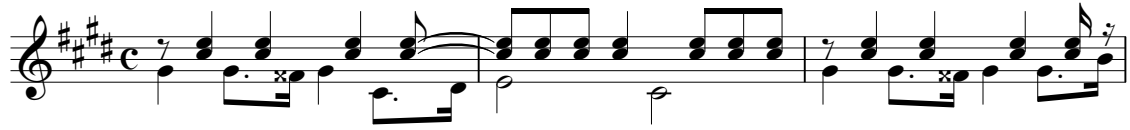
13

15



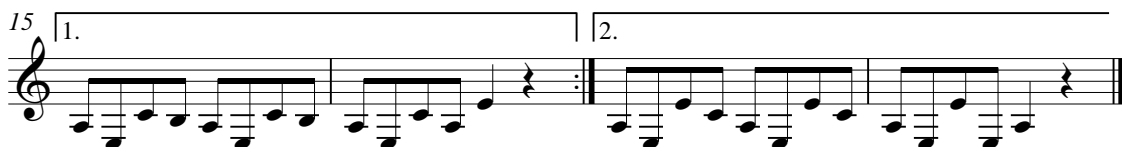
088  
Estudio V  
(Prélude)

Emilio Pujol



089  
Estudio VI  
(Doulour)

Emilio Pujol



090  
Estudio VII  
(Ronde Enfantine)

Emilio Pujol

**Andantino**

The first system of music is written on a single treble clef staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a common rest symbol. The melody consists of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. The accompaniment is a simple harmonic structure of chords and single notes.

5

The second system of music starts at measure 5. It continues the melodic and harmonic patterns established in the first system, featuring similar rhythmic values and chordal accompaniment.

9

The third system of music starts at measure 9. The melody becomes more active with some eighth-note runs, while the accompaniment remains steady with chords.

13

The fourth system of music starts at measure 13 and concludes the piece with a double bar line. It features a final melodic phrase and a concluding chord.

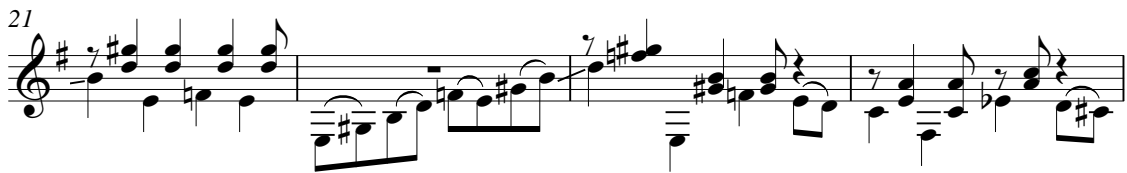
Dedicado a O. O. Cabot

091

# Estudio VIII

(Recit d'Amour)

Emilio Pujol



092  
Estudio IX  
(Nocturne)

Emilio Pujol

**Andante quasi adagio**

First system of musical notation (measures 1-6). The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Second system of musical notation (measures 7-12). The notation continues with the same eighth-note accompaniment and bass line. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present at the end of the system.

Third system of musical notation (measures 13-17). The notation continues with the same eighth-note accompaniment and bass line. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation (measures 18-21). The notation continues with the same eighth-note accompaniment and bass line. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation (measures 22-25). The notation continues with the same eighth-note accompaniment and bass line. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present at the beginning.

26

*con passione* *sempre cresc.*

31

*rit.* **ff** *p* **Tempo primo**

36

42

46

*dim.* **molto rall.** *pp*

093  
Estudio X

(Bergerette)

Emilio Pujol

**Allegretto**

4

7

10

13

16

19

22

094  
Estudio XI  
(Zapateado)

Emilio Pujol

**Allegretto**

con grazia

The first system of music contains five measures. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The bass line consists of dotted half notes. The melody features eighth-note patterns with rests, characteristic of the Zapateado style.

The second system of music contains five measures, numbered 6 through 10. It continues the rhythmic and melodic patterns established in the first system.

The third system of music contains five measures, numbered 11 through 15. The melodic line continues with eighth-note figures and rests.

The fourth system of music contains five measures, numbered 16 through 20. The piece maintains its characteristic rhythmic drive.

The fifth system of music contains five measures, numbered 21 through 25. The final measure (25) features a more complex rhythmic figure with sixteenth notes.



25

Musical notation for measures 25-29. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth notes with a rhythmic pattern of quarter rest, eighth note, eighth note, quarter rest. The bass line consists of quarter notes.

30

Musical notation for measures 30-34. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody continues with the same rhythmic pattern as measures 25-29. The bass line consists of quarter notes.

35

Musical notation for measures 35-39. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody continues with the same rhythmic pattern. The bass line consists of quarter notes.

40

Musical notation for measures 40-42. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 40 features a melodic phrase with a slur and a grace note. The bass line includes a measure with a whole rest and a measure with a whole note.

43

Musical notation for measures 43-45. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody continues with the same rhythmic pattern. The bass line consists of quarter notes, ending with a double bar line.

095  
Estudio XII  
(Goyesca)

Allegretto grazioso ♩.=168

Emilio Pujol



19

Musical notation for measures 19-21. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with stems up, and the bass line consists of dotted quarter notes with stems down. Measure 19: G4, A4, B4, G4. Measure 20: A4, B4, C5, B4. Measure 21: A4, G4, F#4, E4.

22

Al Coda  $\phi$

Musical notation for measures 22-24. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with stems up, and the bass line consists of dotted quarter notes with stems down. Measure 22: G4, A4, B4, G4. Measure 23: A4, B4, C5, B4. Measure 24: A4, G4, F#4, E4. The piece ends with a double bar line and a coda symbol.

25

*mp*

Musical notation for measures 25-27. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with stems up, and the bass line consists of dotted quarter notes with stems down. Measure 25: G4, A4, B4, G4. Measure 26: A4, B4, C5, B4. Measure 27: A4, G4, F#4, E4. The dynamic marking *mp* is placed below the first measure.

28

Musical notation for measures 28-30. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with stems up, and the bass line consists of dotted quarter notes with stems down. Measure 28: G4, A4, B4, G4. Measure 29: A4, B4, C5, B4. Measure 30: A4, G4, F#4, E4.

31

Musical notation for measures 31-33. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with stems up, and the bass line consists of dotted quarter notes with stems down. Measure 31: G4, A4, B4, G4. Measure 32: A4, B4, C5, B4. Measure 33: A4, G4, F#4, E4.

34

Musical notation for measures 34-36. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with stems up, and the bass line consists of dotted quarter notes with stems down. Measure 34: G4, A4, B4, G4. Measure 35: A4, B4, C5, B4. Measure 36: A4, G4, F#4, E4.

37

40

43

46

D.C. al Coda

49

52

# 096 Estudio XIII

Emilio Pujol

**Allegro**



27

*espressivo*

31

*f*

35

*f* *crescendo*

39

*f* *dim.*

43

*p*

46

*f*

097  
Estudio XIV

Emilio Pujol

**Allegro**

*mf* *f* *mf*

6

*f*

11

16

*mf*

21

*mf*

26

Musical staff 26: Treble clef, key signature of one flat (Bb), starting with a treble clef. The staff contains a series of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes with a sharp sign, and a measure with a fermata over a quarter note. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign in the key signature.

30

Musical staff 30: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff features a sequence of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes with a sharp sign, and a measure with a fermata over a quarter note. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign in the key signature.

35

Musical staff 35: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a series of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes with a sharp sign, and a measure with a fermata over a quarter note. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign in the key signature.

40

Musical staff 40: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff features a sequence of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes with a sharp sign, and a measure with a fermata over a quarter note. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign in the key signature.

45

Musical staff 45: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a series of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes with a sharp sign, and a measure with a fermata over a quarter note. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign in the key signature.



098  
Estudio XV

Emilio Pujol

**Allegretto**

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 1-5) begins with a *mf* dynamic, followed by a *mf* dynamic in the second measure, and a *f* dynamic in the fifth measure. The second staff (measures 6-10) starts with a *mf* dynamic. The third staff (measures 11-15) features dynamics of *mf*, *mf*, *mp*, and *f*. The fourth staff (measures 16-20) is marked *p*. The fifth staff (measures 21-25) is also marked *p*. The sixth staff (measures 26-29) continues with the *p* dynamic. The seventh staff (measures 30-33) begins with a *sf* dynamic and the instruction *espress. e rit*, and ends with a *p* dynamic. The piece concludes with a double bar line.

*mf* *mf* *f*

6 *mf*

11 *mf* *mf* *mp* *f*

16 *p*

21 *p*

26

30 *sf* *espress. e rit* *p*

099  
Estudio XVI

Emilio Pujol

**Allegro**

Musical notation for the first staff, measures 1-5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The first measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5). The following four measures consist of eighth-note patterns: a descending eighth-note scale (A4-G4-F#4-E4-D4), an ascending eighth-note scale (D4-E4-F#4-G4-A4), a descending eighth-note scale (A4-G4-F#4-E4-D4), and an ascending eighth-note scale (D4-E4-F#4-G4-A4).

Musical notation for the second staff, measures 6-10. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece continues with eighth-note patterns. Measure 6 is a descending eighth-note scale (A4-G4-F#4-E4-D4). Measures 7-10 consist of ascending eighth-note scales: (D4-E4-F#4-G4-A4), (A4-B4-C5-D5), (B4-C5-D5-E5), and (C5-D5-E5-F#5).

Musical notation for the third staff, measures 11-15. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece continues with eighth-note patterns. Measures 11-12 are descending eighth-note scales (A4-G4-F#4-E4-D4). Measures 13-15 are ascending eighth-note scales: (D4-E4-F#4-G4-A4), (A4-B4-C5-D5), and (B4-C5-D5-E5).

Musical notation for the fourth staff, measures 16-19. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece continues with eighth-note patterns. Measures 16-17 are ascending eighth-note scales (D4-E4-F#4-G4-A4). Measures 18-19 are descending eighth-note scales (A4-G4-F#4-E4-D4).

Musical notation for the fifth staff, measures 20-24. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece continues with eighth-note patterns. Measures 20-21 are ascending eighth-note scales (D4-E4-F#4-G4-A4). Measures 22-23 are descending eighth-note scales (A4-G4-F#4-E4-D4). Measure 24 is a whole note chord (F#4, A4, C5) with a dynamic marking of *rall.* and a fermata over the notes.

25

*ff*

30

35

40

45

||

100  
Estudio XVII

Emilio Pujol

Vivace ♩=132

The musical score consists of six systems of music, each representing a measure of the piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 9/8. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome marking of ♩=132. The dynamics are indicated by *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano) again. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. There are also rests and slurs. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

1

4

7

10

13

16

19 *p* *doloroso*

22 *mf* *deciso* *rit.*

25 **A tempo** *p* *mf* *p*

28 *mf* *p*

31 *mf*

34 *mp* *p*

101  
Estudio XVIII

Emilio Pujol

Andantino cantabile

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measures 1-7. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measures 8-14. Similar melodic pattern to the first staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measures 15-21. Includes a repeat sign at measure 17.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measures 22-27. Continuation of the melodic line.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measures 28-33. Includes a repeat sign at measure 31.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measures 34-40. Continuation of the melodic line.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measures 41-44. Continuation of the melodic line.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Measures 45-50. Ends with a double bar line.

102  
Estudio XIX

Emilio Pujol

**Allegro** ♩=132

The musical score consists of eight staves of music in treble clef, 12/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The piece is marked 'Allegro' with a tempo of 132 beats per minute. The first staff (measures 1-2) starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth notes with accents. The second staff (measures 3-4) continues the eighth-note pattern. The third staff (measures 5-6) introduces a triplet of eighth notes. The fourth staff (measures 7-8) is marked *f* and includes a 'poco rit.' instruction. The fifth staff (measures 9-10) is marked 'Tempo' and alternates between *mf* and *p*. The sixth staff (measures 11-12) is marked *mf* and features a triplet. The seventh staff (measures 13-14) is marked *mf* and *p*. The eighth staff (measures 15-16) continues the eighth-note pattern.

*p*

3

5

7 *f* poco rit. ,

9 **Tempo** *mf* *p*

11 *mf*

13 *mf* *p*

15

17 *f* *dim.*

19

21

23 *poco rit.*

25 **Tempo** *mf* *p*

27

29 *mf* *p*

31 *mf*



33 *p*

35

37

39 *f* poco rit. ,

41 **Tempo** *mf*

43 *mf*

45 *dim. e perdendosi*

47 *pp*

103  
Estudio XX

Emilio Pujol

**Allegretto**  $\text{♩} = 63$

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 6/8 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The score consists of seven systems of music, each with a measure number at the beginning. The dynamics are marked as follows: *p* (piano) at measures 1, 6, and 11; *mp* (mezzo-piano) at measure 4; *mf* (mezzo-forte) at measures 11 and 16; and *f* (forte) at measure 8. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A repeat sign is present at the beginning of measure 16. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 30.

1 *p* *mp* *mf*

6 *p* *f*

11 *mf*

16

21

25

29

104  
Estudio XXI

Emilio Pujol

**Allegretto scherzando** ♩=126

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegretto scherzando' with a quarter note equal to 126 beats per minute. The score consists of ten staves of music, numbered 1 through 40. The first staff (measures 1-5) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second staff (measures 6-10) continues this pattern with accents and dynamic markings of *sf* (sforzando). The third staff (measures 11-15) includes asterisks above notes, indicating specific articulation. The fourth staff (measures 16-20) ends with a *rit.* (ritardando) marking. The fifth staff (measures 21-25) is marked 'tempo' and includes dynamics of *p* (piano), *mf*, and *sf*. The sixth staff (measures 26-30) continues the rhythmic motif. The seventh staff (measures 31-35) ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The eighth staff (measures 36-39) also begins with *dim.*. The final staff (measures 40) concludes with a *f* (forte) dynamic and the instruction 'deciso' (decisive), ending with a double bar line.

105  
Estudio XXIII

Emilio Pujol

Andantino ♩ = 100

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The dynamic is marked 'mf' (mezzo-forte). The notation features a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns, and the bass line provides harmonic support with quarter notes. There are slurs and accents throughout the passage.

Musical notation for measures 4-6. The notation continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. A slur covers measures 4 and 5, and another slur covers measure 6. The dynamics and tempo remain consistent with the previous section.

Musical notation for measures 7-9. The notation continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. A slur covers measures 7 and 8, and another slur covers measure 9. The dynamics and tempo remain consistent with the previous section.

Musical notation for measures 10-12. The notation continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. A slur covers measures 10 and 11, and another slur covers measure 12. The dynamics and tempo remain consistent with the previous section.

Musical notation for measures 13-15. The notation continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. A slur covers measures 13 and 14, and another slur covers measure 15. The dynamics and tempo remain consistent with the previous section.

Musical notation for measures 16-18. The notation continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. A slur covers measures 16 and 17, and another slur covers measure 18. The dynamics and tempo remain consistent with the previous section. The word 'cresc.' (crescendo) is written below the final measure.

Musical notation for measures 19-21. The notation continues with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. A slur covers measures 19 and 20, and another slur covers measure 21. The dynamics and tempo remain consistent with the previous section.

21 *ffp* *lontano*

*Lento* *Tempo primo*

24

27

30

33

106  
Estudio XXIV

Emilio Pujol

*Allegretto cantabile*

Musical notation for measures 1-2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The accompaniment is a steady eighth-note pattern starting on G4. The dynamic marking *mf* is present.

Musical notation for measures 3-4. The melody continues with quarter notes: D5, E5, F#5, G5. The accompaniment remains the same eighth-note pattern.

Musical notation for measures 5-6. The melody consists of quarter notes: G5, F#5, E5, D5. The accompaniment remains the same eighth-note pattern.

Musical notation for measures 7-8. The melody consists of quarter notes: C5, B4, A4, G4. The accompaniment remains the same eighth-note pattern. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 8.

Musical notation for measures 9-10. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melody consists of quarter notes: G4, F4, E4, D4. The accompaniment remains the same eighth-note pattern. The dynamic marking *p* is present.

Musical notation for measures 11-12. The melody continues with quarter notes: C4, B3, A3, G3. The accompaniment remains the same eighth-note pattern.

Musical notation for measures 13-14. The melody consists of quarter notes: F3, E3, D3, C3. The accompaniment remains the same eighth-note pattern.

Musical notation for measures 15-16. The melody consists of quarter notes: B2, A2, G2, F2. The accompaniment remains the same eighth-note pattern.

17

19

21

23

25

27

29

31

32

107  
Estudio XXV

Emilio Pujol

**Andantino**

5

9 **più mosso**

11 *mf*

13

15 *p*

17 *mf*

19



21

23

25

27

29

31

33 **Tempo primo**

36

39

108  
Estudio XXVI

Emilio Pujol

**Allegretto**

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and a *p.* (pizzicato) instruction. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff starts at measure 4, the third at measure 8, the fourth at measure 11, the fifth at measure 14, and the sixth at measure 17. The piece concludes with a final chord in the sixth staff.

19

22

25

28

31

34

37

109  
Estudio XXVII  
(Nocturno)

Emilio Pujol

Andante sostenuto

*p* ma sonoro

*mf* marcato il canto

17 *mf* *marcato il canto*

19 *f*

21 *p*

23

25 *mf* *appassionato*

27 *p*

29

31 *tristemente*

33 *dim.* *rit.* *p*

110  
Estudio XXVIII  
(Canción de vendimia)

**Allegretto**

Emilio Pujol

First system of musical notation, measures 1-6. The music is in treble clef, key of D major (three sharps), and 2/4 time. It features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes. The word *scherzando* is written below the staff.

Second system of musical notation, measures 7-11. Measure 7 begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. A melodic line with a slur and a fermata is shown above the staff. The accompaniment continues with beamed sixteenth notes.

Third system of musical notation, measures 12-15. Continuation of the rhythmic accompaniment with beamed sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, measures 16-19. Continuation of the rhythmic accompaniment with beamed sixteenth notes.

Fifth system of musical notation, measures 20-23. Continuation of the rhythmic accompaniment with beamed sixteenth notes.

**Tempo I**

Sixth system of musical notation, measures 24-27. The tempo changes to **Tempo I**. The music returns to the complex, rhythmic accompaniment style. The word *scherzando* is written below the staff.

Seventh system of musical notation, measures 28-32. Continuation of the piece, ending with a double bar line. The accompaniment features some rests and a final melodic flourish.

111  
Estudio XXIX  
(Vidala)

Emilio Pujol

**Rítmico e maestoso**

*f* *marcato il canto*

6

*mf*

11

*f*

14

||

112  
Estudio XXX  
(Alalá)

Emilio Pujol

Moderato

1

5

9

13

17

21

25



113  
Estudio XXXI  
(Zortzico)

Emilio Pujol

Allegretto ♩=192

*p* *mf*

6

*fp* *f* *p* *mf*

12

*f* *mp* *mp*

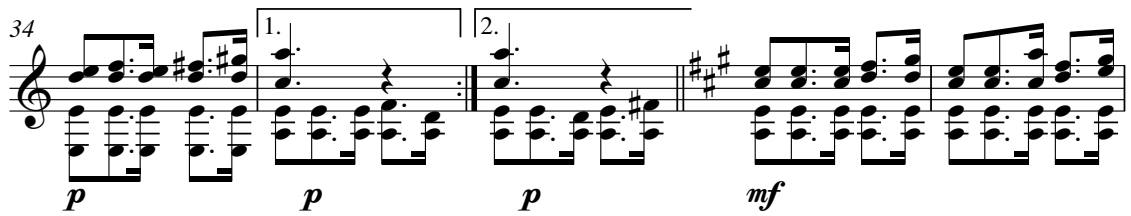
18

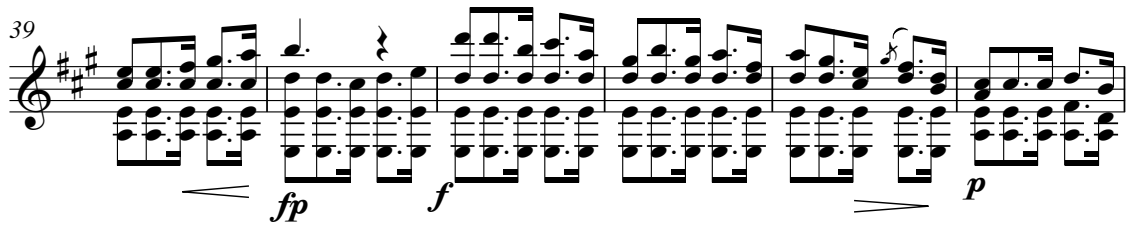
*p* *p* *mp*

23

*p* *mp*

28 

34 

39 

45 

51 

114  
Estudio XXXII  
(Nocturno)

Emilio Pujol

**Adagio sostenuto**

*p*

6

*mf*

11

16

21

26

*mf*

29

*espress.*

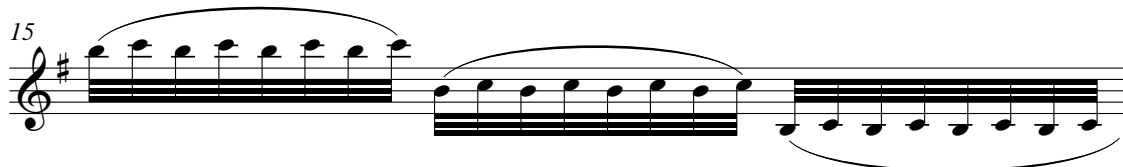
*pp*

# 115

## Estudio XXXIII

Emilio Pujol

Vivace



116  
Estudio XXXIV  
(Aire de Bulería)

Emilio Pujol

Allegretto

The musical score consists of six staves of music, each beginning with a measure number (1, 4, 7, 10, 13, 16). The music is written in treble clef with a 6/8 time signature. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *sf*, and *sfz*, along with articulation marks like accents and slurs. The first staff (measures 1-3) starts with *mf*, followed by *sf*, *p*, and *sf*. The second staff (measures 4-6) starts with *mf*, followed by *sf*, *p*, and *sf*. The third staff (measures 7-9) starts with *mf*, followed by *sf*, and *sf*. The fourth staff (measures 10-12) starts with *p* and ends with *sf*. The fifth staff (measures 13-15) starts with *sf*, followed by *mf*, *p*, and *sf*. The sixth staff (measures 16-18) starts with *sf*, followed by *mf*, and *sf*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple notes with stems pointing downwards.

19

*sf* *cresc.*

22

*f* *sf* *mf* *sf*

25

*f* *mf* *p* *sf*

28

*f* *sf* *espressivo* *poco rit.*

31 **Tempo**

*mf* *sf* *p* *sf* *mf*

34

*sf* *p* *sf* *mf* *espressivo* *poco rit.*

37 **Tempo**

*dim.* *p*

117  
Estudio XXXV

Emilio Pujol

**Allegretto grazioso**

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of six staves of music. The first staff (measures 1-5) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (measures 6-9) includes a piano (*p*) dynamic and the instruction *ma sonoro*. The third staff (measures 10-13) continues the melodic line. The fourth staff (measures 14-17) features a forte (*f*) dynamic, the instruction *deciso e leggero*, and a piano (*p*) dynamic. The fifth staff (measures 18-21) includes a crescendo (*cresc.*), a forte (*f*) dynamic, and the instruction *con tenerezza*. The sixth staff (measures 22) concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction *grazioso*.

*mf*

6

*p* *ma sonoro*

10

14

*f* *deciso e leggero* *f* *p*

18

*cresc.* *f* *mf* *con tenerezza*

22

*grazioso*

26

*sf* *cresc.* *f*

30

*rall.* *a tempo*

*mf* *leggiero* *mf*

34

*mf*

38

*mf*

42

*mf* *p*

46

*eco* *lugubre* *mf* *deciso e leggiero* *f*



118  
Estudio XXXVI

Moderato

Emilio Pujol

mf *f* *mf* ponticello

6

*cresc.* *f* cedendo *p* *mf*

10

*f* *mf* ponticello

14

*cresc.* *f* cedendo *p*

18

*mf* *f* *p*

22

*mf* *p*

26

*mf* *f*

30

*mf* *espress.* *cresc.*

32

*f* *cedendo* *p*

Estudio XXXVII

Bolero

Emilio Pujol

**Allegretto ritmico**

mf  
con gallardía

Musical notation for the first system, measures 1-3. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth-note triplets and quarter notes. The dynamic is marked *mf* and the instruction *con gallardía* is present.

4  
p ma sonoro

Musical notation for the second system, measures 4-6. It continues the melody with eighth-note triplets and a sixteenth-note sextuplet. The dynamic is marked *p* with the instruction *ma sonoro*.

7  
cresc.

Musical notation for the third system, measures 7-9. It features eighth-note triplets and quarter notes. The dynamic is marked *cresc.*

10  
dim.

Musical notation for the fourth system, measures 10-12. It features eighth-note triplets and quarter notes. The dynamic is marked *dim.*

13  
cantabile

Musical notation for the fifth system, measures 13-15. It features eighth-note triplets and quarter notes. The dynamic is marked *cantabile*.

16  
f

Musical notation for the sixth system, measures 16-18. It features eighth-note triplets, a sixteenth-note sextuplet, and quarter notes. The dynamic is marked *f*.

18

Musical notation for measures 18-20. Measure 18 features a triplet of eighth notes, a whole note chord marked "VII", and another triplet. Measure 19 has a triplet and a sixteenth-note triplet. Measure 20 contains a triplet, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note sextuplet.

21

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 has a triplet, a quarter note, and a triplet. Measure 22 has a triplet, a quarter note, and a triplet.

24

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 has a triplet, a quarter note, and a triplet. Measure 25 has a triplet, a quarter note, and a triplet.

27

Musical notation for measures 27-28. Measure 27 has a triplet, a quarter note, and a triplet. Measure 28 has a sixteenth-note sextuplet, a sixteenth-note sextuplet, and a sixteenth-note sextuplet.

29

Musical notation for measures 29-31. Measure 29 has a triplet, a quarter note, and a triplet. Measure 30 has a triplet, a quarter note, and a triplet. Measure 31 has a triplet, a quarter note, and a triplet.

32

Musical notation for measures 32-33. Measure 32 has a triplet, a quarter note, and a triplet. Measure 33 has a triplet, a quarter note, and a triplet.

34

Musical notation for measures 34-35. Measure 34 has a triplet, a quarter note, and a triplet. Measure 35 has a triplet, a quarter note, and a triplet.

120  
Estudio XXXVIII  
(Sobre un villancico del siglo XVI)

Emilio Pujol

**Andantino cantabile**

The first system of musical notation, measures 1-9, is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment.

The second system, measures 10-17, continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 10 is marked with the number '10' at the beginning of the staff.

The third system, measures 18-24, introduces some melodic variation with sixteenth-note runs in measures 18 and 24. Measure 18 is marked with the number '18'.

The fourth system, measures 25-31, features more complex sixteenth-note passages in the melody. Measure 25 is marked with the number '25'.

The fifth system, measures 32-40, returns to a simpler melodic line. Measure 32 is marked with the number '32'.

The sixth system, measures 41-44, continues the melodic development. Measure 41 is marked with the number '41'.

The seventh system, measures 45-50, concludes the piece with a final melodic phrase. Measure 45 is marked with the number '45'. The piece ends with a double bar line.

121  
Estudio XXXIX  
(para dos guitarras)

Emilio Pujol

Allegretto

The musical score is written for two guitars. It consists of five systems, each with two staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The second system is marked with the number 4. The third system is marked with the number 7. The fourth system is marked with the number 10. The fifth system is marked with the number 13. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

16 *poco rit.* *tempo*

*p*

19

*mf*

22

25

28

31

*f* *p*

2 4 4 4 4

34

37

40

*rit.* **Tempo**

*dim.*

43

XIX

*pp*



122  
Estudio XL

Emilio Pujol

**Allegro vivace**

*mf*

3

5

7

9

*f*

11

13

15

*f*

17 *mf*

19 *f*

21 *mf*

23 *f* *p*

25 *f* *f*

27

29 *mf*

31 *f* *f*

# 123

## Estudio XLII

Emilio Pujol

**Andantino cantabile**

*p* *espress. e dolce*

The first staff of music is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It begins with a fermata over the first measure, followed by a series of eighth notes. The dynamics are marked *p* (piano) and *espress. e dolce* (expressive and dolce).

3

The second staff continues the melodic line with eighth notes and includes a fermata over the eighth measure.

5

The third staff continues the melodic line with eighth notes and includes a fermata over the eighth measure.

7

The fourth staff continues the melodic line with eighth notes and includes a fermata over the eighth measure.

9

*p*

The fifth staff continues the melodic line with eighth notes and includes a fermata over the eighth measure. The dynamics are marked *p* (piano).

11

The sixth staff continues the melodic line with eighth notes and includes a fermata over the eighth measure.

13

The seventh staff continues the melodic line with eighth notes and includes a fermata over the eighth measure.

15

*p*

The eighth staff concludes the piece with eighth notes and a final fermata over the eighth measure. The dynamics are marked *p* (piano).

124  
Estudio XLIII

Emilio Pujol

**Cantabile**

*mf*

5

8 *p*

12 *cresc.*

15 *cresc.*

18 *rit.* **tempo**

21

24 *mf cresc. f*

125  
Estudio XLV

(Trémolo)

Emilio Pujol

The musical score is written in 2/4 time and consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with a tremolo. The second staff starts at measure 5 and continues the tremolo pattern. The third staff starts at measure 7 and includes the instruction *espress.* and a *p* dynamic marking. The fourth staff starts at measure 9 and continues the tremolo. The fifth staff starts at measure 11 and includes the instruction *cantando el bajo*. The sixth staff starts at measure 13 and includes the instruction *mp* and *cantando el bajo*. The seventh staff starts at measure 15 and includes the instruction *mf*. The eighth staff starts at measure 17 and includes the instruction *espressivo* and a circled '6' symbol. The score is characterized by frequent tremolos and dynamic markings such as *mf*, *espress.*, *p*, *mp*, and *mf*.

19 *p* *cantando el bajo*

21 *mf*

23 *espress.*

25

27 *mf*

29

31 *p*

33 *pp*

126  
Estudio XLVI

Emilio Pujol

**Allegro**

The musical score is written in a single system on a grand staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 22 measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 indicated at the beginning of their respective lines. The dynamics are marked as *p* (piano) at the start of measure 1 and *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 4. The music features a continuous eighth-note pattern with various rhythmic groupings and accidentals. The piece concludes with a final cadence in measure 22.

127  
Estudio XLVIII

Emilio Pujol

**Moderato**

*p*  
*espressivo il canto*

4

8 **poco rit. tempo**

*p*

12

*cresc.*  
*f*  
*p*



16

*poco a poco crescendo*

19

*f*

23

*p*

27

*f dim.*

30

*espressivo p*

128  
Estudio XLIX  
(Pizzicato)

Emilio Pujol

**Allegretto**

*p*

8

*poco ritenuto*

14

*cresc.*

*f*

21

*rit. tempo*

*dim.*

*p*

28

35

41

*dim.*

*rit.*

# 129

## Estudio L

(Ligados)

Emilio Pujol

Vivace ♩=126  
mano izquierda sola



16

(b)

19

22

(b)

25

(b) (b) (b) (b) (b)

27

(b)

130  
Estudio LI  
(El cant dels ocells)

Moderato

Emilio Pujol

*mf* *dim. e rit.*

6

11

16

*espressivo* *p*

21 *rit.* *p*

25 *espressivo*

28

131  
Estudio LII  
(Copla de Seguidilla)

Emilio Pujol

**Lento, con anima**

*mf* *con anima* *cresc.*

This system contains the first five measures of the piece. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure, and *con anima* is written below the first two measures. A crescendo hairpin spans the first four measures, and *cresc.* is written below the fifth measure. There are also some slurs and accents over the notes.

6

*f* *p lejano* *mf*

*con pesadumbre*

This system contains measures 6 through 10. Measure 6 starts with a dynamic marking of *f*. Measures 7 and 8 have slurs and accents. Measure 9 has a dynamic marking of *p lejano* and a triplet of eighth notes. Measure 10 has a dynamic marking of *mf*. The instruction *con pesadumbre* is written below the system.

11

*p*

*cantato*

This system contains measures 11 through 15. Measure 11 has a dynamic marking of *p*. The instruction *cantato* is written below the system. The music continues with various rhythmic patterns and slurs.

16

*pesante* *p lejano*

This system contains measures 16 through 18. Measure 16 has a dynamic marking of *pesante*. Measure 17 has a dynamic marking of *p lejano*. The system features several triplet markings over eighth notes.

19

*mf cantando* *ligero 5* *con fantasia*

This system contains measures 19 through 22. Measure 19 has a dynamic marking of *mf cantando*. Measure 21 has a dynamic marking of *ligero 5*. Measure 22 has a dynamic marking of *con fantasia*. The system ends with a final flourish of sixteenth notes.

22

*affret.*  
*profundo*

25

*p lejano*  
*mf*  
*cantando sempre*

30

*f*  
*rubato con anima*  
*con passione*

33

*f p lejano*  
*mf*

39

*espressivo*  
*p*

42

*lejano*  
*con pesadumbre*

132  
Estudio LIII

Vivace

Emilio Pujol

First system of musical notation in 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *f*. The tempo is marked *Vivace* and the performance instruction is *con brio*. The music consists of a series of chords and eighth-note patterns. A fermata is placed over the first measure.

Second system of musical notation, starting at measure 5. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *f*. The music continues with eighth-note patterns and chords. A fermata is placed over the final measure, which is marked with a Roman numeral VII.

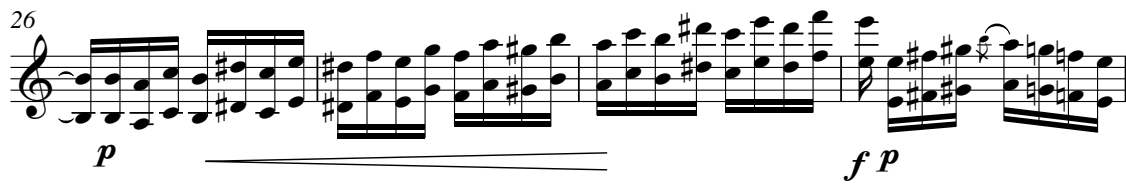
Third system of musical notation, starting at measure 10. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *dim.*. The music consists of eighth-note patterns and chords. A fermata is placed over the final measure, which is marked with a Roman numeral VII.

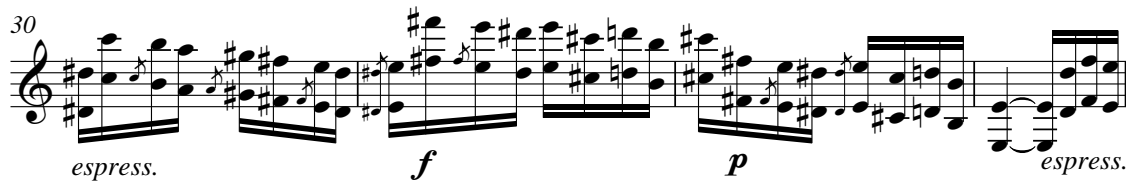
Fourth system of musical notation, starting at measure 14. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *espress.*. The music consists of eighth-note patterns and chords. A fermata is placed over the final measure.

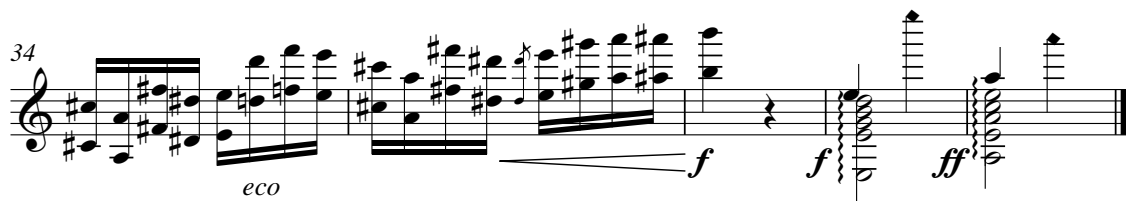


18   
*cresc.*

22   
*p* *cresc.* *f*

26   
*p* *f p*

30   
*espress.* *f* *p* *espress.*

34   
*eco* *f* *f* *ff*

133  
Estudio LIV  
(Variación 1)

Emilio Pujol

Lento

Musical notation for the first system, measures 1-6. The music is in treble clef with a common time signature (C). It features a complex texture of chords and arpeggiated figures. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system concludes with a fermata over the final notes.

Musical notation for the second system, measures 7-11. Measure 7 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 8 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system ends with a fermata.

Musical notation for the third system, measures 12-16. Measure 12 is marked with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fermata.

134  
Estudio LV  
(Variación 2)

Vivace

Emilio Pujol

First system of musical notation (measures 1-3). The treble clef is on a 6/8 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line features dotted half notes with slurs. The dynamic marking *mf* is present at the beginning.

Second system of musical notation (measures 4-6). The treble clef is on a 6/8 time signature. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. The bass line features dotted half notes with slurs.

Third system of musical notation (measures 7-9). The treble clef is on a 6/8 time signature. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. The bass line features dotted half notes with slurs. A repeat sign is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation (measures 10-12). The treble clef is on a 6/8 time signature. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. The bass line features dotted half notes with slurs. The dynamic marking *dolce* is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation (measures 13-14). The treble clef is on a 6/8 time signature. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. The bass line features dotted half notes with slurs. The dynamic marking *cresc.* is present at the beginning.

Sixth system of musical notation (measures 15-16). The treble clef is on a 6/8 time signature. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. The bass line features dotted half notes with slurs. The dynamic marking *mf* is present at the end of the system.

135  
Estudio LVI  
(Variación 3)

Maestoso

Emilio Pujol

Musical notation for measures 1-5. The piece is in C major, 3/4 time. Measure 1 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a triplet of eighth notes. Measure 2 continues with a triplet. Measure 3 has a forte (*f*) dynamic and a triplet. Measure 4 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet. Measure 5 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a triplet. Measure 7 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet. Measure 8 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet. Measure 9 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet. Measure 10 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet.

Musical notation for measures 11-13. Measure 11 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a triplet. Measure 12 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet. Measure 13 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet.

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic and a triplet. Measure 16 has a piano (*p*) dynamic and a triplet. Measure 17 has a piano (*p*) dynamic and a triplet. The piece concludes with the instruction *dolce e rit.*

136  
Estudio LVII  
(Variación 4)

Emilio Pujol

Vivace

137  
Estudio LVIII  
(Variación 5)

Emilio Pujol

Animado

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 9/8 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord. The second and third measures contain eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *p* (piano).

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piece continues with eighth notes and chords. Dynamics include *p* (piano).

Musical notation for measures 7-9. The piece continues with eighth notes and chords. Dynamics include *p* (piano).

Musical notation for measures 10-12. The piece changes to a key signature of one sharp (F#) and continues with eighth notes and chords. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Musical notation for measures 13-15. The piece continues with eighth notes and chords. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

17

*mf* *mf*

20

*mf*

23

*mf*

26

*mf*

29

*p* *p*

138  
Estudio LIX  
(Variación 6)

Moderato

Emilio Pujol

Measures 1-3 of the musical score. The music is in 6/8 time and features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with dotted half notes. The key signature has one sharp (F#).

Measures 4-6 of the musical score. Measure 4 is marked with a '4' above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *poco cresc.* is present below measure 5.

Measures 7-9 of the musical score. Measure 7 is marked with a '7' above the staff. The music features a repeat sign at the end of measure 9. A dynamic marking of *mp* is present below measure 9.

Measures 10-12 of the musical score. The music continues with eighth-note patterns and dotted half notes in the bass line.

Measures 13-14 of the musical score. Measure 13 is marked with a '13' above the staff. A dynamic marking of *mf* is present below measure 13.

Measures 15-16 of the musical score. Measure 15 is marked with a '15' above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 16.



139  
Estudio LX  
(Variación 7)

Rítmico y agitado

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time. Measure 1 features a forte (*f*) marcato chord. Measures 2-5 contain a melodic line with various dynamics: *mf* (measures 2-3), *f* (measure 4), *mf* (measure 5), and *f* (measure 6).

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 starts with a mezzo-piano (*mp*) chord. Measures 7-10 include a melodic line with dynamics *deciso* (measure 7), *mf* (measure 8), *f* (measure 9), and *mf* (measure 10). There are also triplets in measures 7 and 8.

Musical notation for measures 11-13. Measure 11 begins with a mezzo-forte (*mf*) chord. Measures 12-13 feature a melodic line with dynamics *leggiero* (measure 12) and *mf* (measure 13).

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 starts with a mezzo-forte (*mf*) chord. Measures 15-17 include a melodic line with dynamics *f* (measure 15), *leggiero* (measure 16), and *deciso* (measure 17).

140  
Estudio LXI  
(Variación 8)

Emilio Pujol

**Vivo**

*mf*

5

9 *mp* *cedendo*

13 *dim.*

17 *mf* *p* *mf* *p*

21 *mf* *p*

25 *mf* *poco a poco crescendo* *mp*

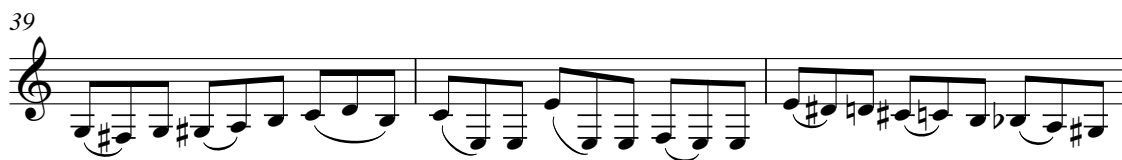
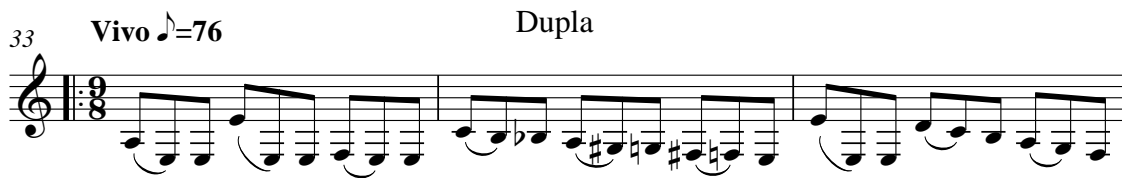
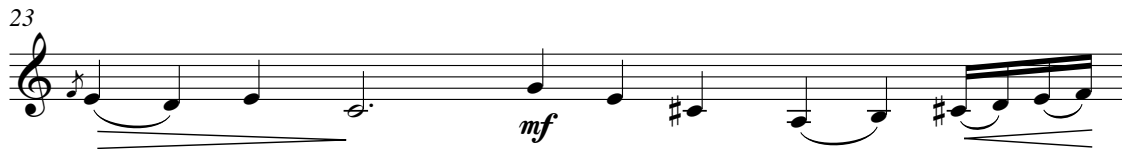
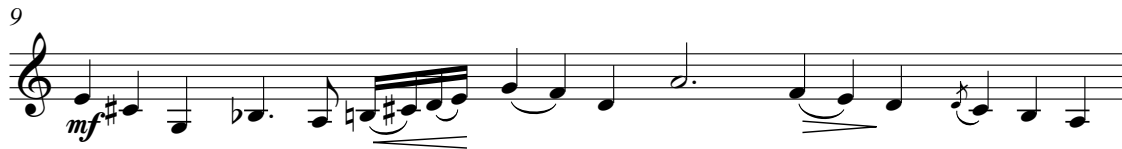
29 *p*

# 141

## Estudio LXII

(Variación 9)

**Lento e cantabile** ♩=84  
sexta cuerda sola



42

45

48

51

54

57

60

62

# 142 Estudio LXIII

(Variación 10)

Emilio Pujol

**Presto**

*mf*

5

9

*f*

13

*cediendo*

*p*

17

*mf*

21

25

*cresc.* *f*

29

*mf* *cediendo* *poco rit.* *p*

143  
Estudio LXIV  
(Variación 11)

Animato

*mf*

*mf*

*cresc.* *f*

*f*

9

*mf*

Musical notation for measures 9 and 10. The piece is in 2/4 time. Measure 9 features a treble clef, a repeat sign, and a melody of eighth notes with slurs. The bass line consists of quarter notes with rests. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 10 continues the melodic pattern with a final flourish.

11

Musical notation for measures 11 and 12. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has quarter notes and rests. Measure 12 ends with a final flourish.

13

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 includes a sharp sign (#) on the second staff. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has quarter notes and rests. Measure 14 ends with a final flourish.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 includes a sharp sign (#) on the second staff. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has quarter notes and rests. Measure 16 ends with a final flourish.



144  
Estudio LXV  
(Variación 12)

Emilio Pujol

♩ = 56

*f* *sf* *p* *sf*

4

7

*mf*

10

13

*espress.* *mf* *p cresc.*

15

*accel. e deciso* *f*

145  
Estudio LXVI

Rítmico y animado  
pizzicato

Emilio Pujol

Measures 1-3 of the piece. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody consists of eighth-note chords, and the bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Measures 4-7. The melodic line continues with eighth-note chords, and the bass line maintains its rhythmic accompaniment. The key signature remains one sharp.

Measures 8-11. Measure 8 begins with a repeat sign. The melodic and bass lines continue their respective patterns. The key signature remains one sharp.

Measures 12-13. The melodic line features some changes in chord voicing, while the bass line continues its accompaniment. The key signature remains one sharp.

Measures 14-15. The piece concludes with a final cadence in measure 15. The key signature remains one sharp.

146  
Estudio LXVII  
(Variación 14)

**Animado**

Emilio Pujol

mano izquierda sola



147  
Estudio LXVIII  
(Variación 15)

Lento

Emilio Pujol

Tambora

Musical notation for measures 1-6. The piece is in C major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first measure starts with a *mf* dynamic. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings like *mf* and hairpins.

Musical notation for measures 7-11. The piece continues with the same rhythmic complexity. Measure 7 is marked with a '7' above the staff. The notation includes various articulations and dynamic markings.

Musical notation for measures 12-16. Measure 12 is marked with a '12' above the staff. The piece concludes with a final cadence. The notation includes various articulations and dynamic markings.

A María Adelaida  
148  
Estudio LXIX  
(El arroyuelo)

Tranquillo e leggero ♩=72

Emilio Pujol

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The first measure starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *legato* marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a descending line in the second measure.

Musical notation for measures 4-6. The melody continues with eighth and sixteenth notes, featuring a series of ascending and descending eighth-note patterns.

Musical notation for measures 7-9. The melody continues, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appearing in the final measure of this system.

Musical notation for measures 10-12. The melody continues with eighth and sixteenth notes, showing a slight increase in intensity.

Musical notation for measures 13-14. The melody continues, with a piano (*p*) dynamic marking at the start and a *cresc.* (crescendo) marking over the second measure.

Musical notation for measures 15-16. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic marking, an *accel.* (accelerando) marking, and a *tr* (trill) marking. The final measure ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *pesante* marking.

Tempo

20 *mp*

23

26

29 *f*

poco a poco rit.

32

35 *mf pesante* *f* *p*

149  
Estudio LXX  
(Fuga)

Emilio Pujol

$\text{♩} = 54$

7

12

17

22

27

32

37

42



47



52



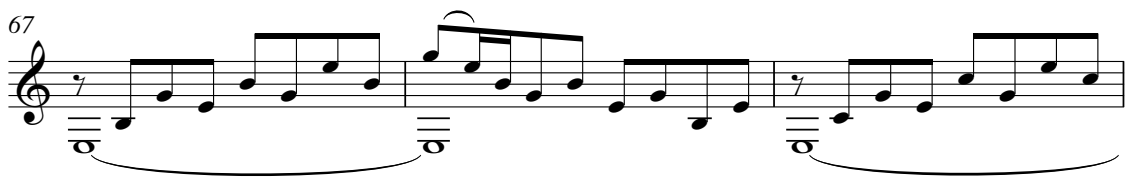
57



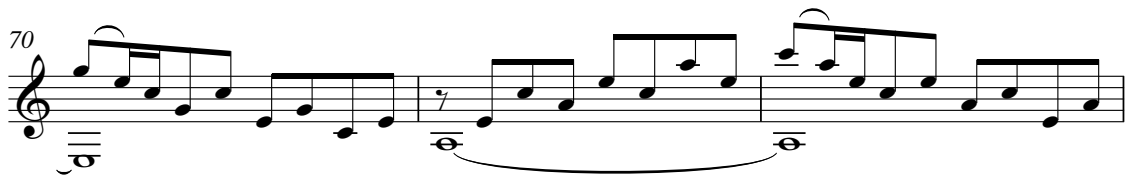
62



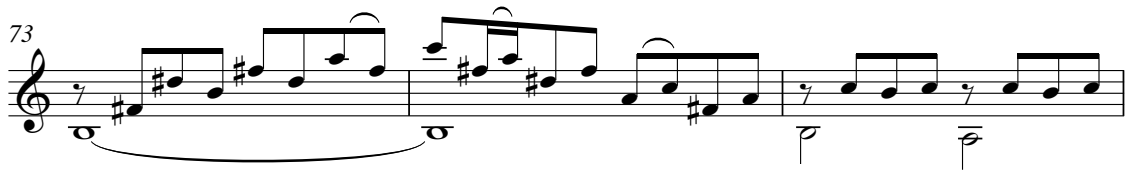
67



70



73





76

Musical notation for measures 76-78. Measure 76 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 77 continues with eighth notes D5, E5, F#5, and G5. Measure 78 features a half note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5.

79

Musical notation for measures 79-82. Measure 79 has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. Measure 80 continues with eighth notes A5, B5, C6, and D6. Measure 81 has a quarter note D6, a quarter note C6, and a quarter note B5. Measure 82 has a quarter note A5, a quarter note G5, and a quarter note F#5.

83

Musical notation for measures 83-87. Measure 83 has a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. Measure 84 has a half note D4, a half note C4, and a half note B3. Measure 85 has a half note A3, a half note G3, and a half note F#3. Measure 86 has a half note E3, a half note D3, and a half note C3. Measure 87 has a half note B2, a half note A2, and a half note G2.

88

Musical notation for measures 88-92. Measure 88 has a half note G2, a half note F#2, and a half note E2. Measure 89 has a half note D2, a half note C2, and a half note B1. Measure 90 has a half note A1, a half note G1, and a half note F#1. Measure 91 has a half note E1, a half note D1, and a half note C1. Measure 92 has a half note B0, a half note A0, and a half note G0.

93

Musical notation for measures 93-96. Measure 93 has a half note G0, a half note F#0, and a half note E0. Measure 94 has a half note D0, a half note C0, and a half note B-1. Measure 95 has a half note A-1, a half note G-1, and a half note F#-1. Measure 96 has a half note E-1, a half note D-1, and a half note C-1.

97

Musical notation for measures 97-99. Measure 97 has a half note G-1, a half note F#-1, and a half note E-1. Measure 98 has a half note D-1, a half note C-1, and a half note B-1. Measure 99 has a half note A-1, a half note G-1, and a half note F#-1.

100

Musical notation for measures 100-102. Measure 100 has a half note G-1, a half note F#-1, and a half note E-1. Measure 101 has a half note D-1, a half note C-1, and a half note B-1. Measure 102 has a half note A-1, a half note G-1, and a half note F#-1.

103

Musical notation for measures 103-106. Measure 103 has a half note G-1, a half note F#-1, and a half note E-1. Measure 104 has a half note D-1, a half note C-1, and a half note B-1. Measure 105 has a half note A-1, a half note G-1, and a half note F#-1. Measure 106 has a half note E-1, a half note D-1, and a half note C-1.

108

Musical staff 108: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

113

Musical staff 113: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

118

Musical staff 118: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

123

Musical staff 123: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. A Roman numeral XIX is written above the staff.

128

Musical staff 128: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

133

Musical staff 133: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

139

Musical staff 139: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

144

Musical staff 144: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

149

154

158

162

166

172

176

*poco a poco crescendo e accel. . .*

179

181

**f** *pesante* **f** **tempo** **ff**

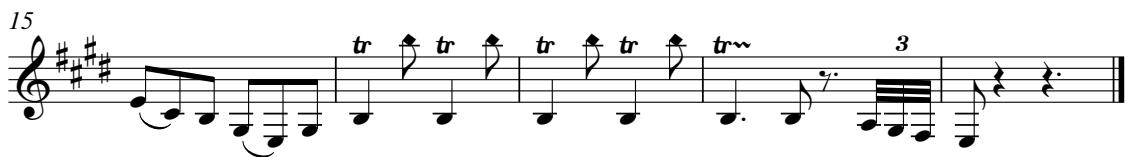
*Para Gustavo Adolfo Sendis con mucho afecto y sincera admiración y también con un poco de mala intención*

# 150

## Estudio

(Ejercicio de ligados)

Emilio Pujol



151  
Estudios para guitarra grado superior

I (Allegro)<sup>[1]</sup>

Emilio Pujol



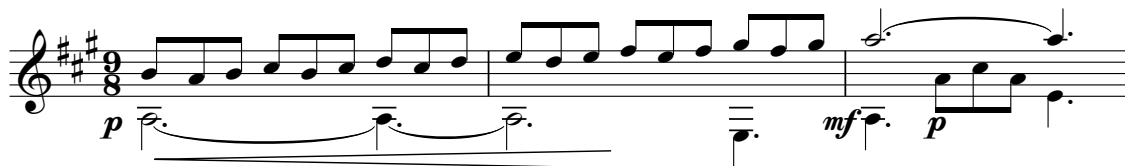
II (Allegretto)<sup>[2]</sup>

Emilio Pujol



III (Vivace)<sup>[3]</sup>

Emilio Pujol



[1] Cfr. núm. 096, p. 170, en este volumen.

[2] Cfr. Núm. 100, p. 177, en este volumen.

[3] Cfr. Núm. 098, p. 174, en este volumen.

IV (Aire de Zortzico)<sup>4</sup>

Emilio Pujol

Musical score for IV (Aire de Zortzico). The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 5/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and transitions to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music consists of a series of chords and eighth notes, with a crescendo leading to the end of the piece.

V (Allegro Vivace)<sup>5</sup>

Emilio Pujol

Musical score for V (Allegro Vivace). The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of common time (C). The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music consists of a series of eighth notes and chords, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece is characterized by its fast tempo and rhythmic complexity.

<sup>4</sup> Cfr. Núm. 113, p. 198, en este volumen.

<sup>5</sup> Cfr. Núm. 122, p. 214, en este volumen.

VI (Romántico)

Emilio Pujol

Andantino Cantabile

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-piano (*mp*) marking. The second measure features a slur over the eighth notes. The third measure continues the melodic line.

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 5 has a slur over the eighth notes. Measure 6 features a forte (*f*) dynamic marking.

Musical notation for measures 7-9. Measure 7 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 8 has a slur over the eighth notes. Measure 9 continues the melodic line.

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 begins with a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 11 has a slur over the eighth notes. Measure 12 is marked *dolce e leggiero*.

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 14 has a slur over the eighth notes and a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 15 continues the melodic line.

16 *dolce e espress.*  
*mp*

19 *p* *leg. riten.*

22 *cresc.* *f*

25 *p*

28 *mf* *leg.*

31 *p*



VII (Homenaje a Scarlatti)

Emilio Pujol

**Allegretto ritmico e grazioso**

First system of musical notation (measures 1-5) in treble clef, key of D major, 6/8 time. It begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *deciso*. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes and rests, and a bass line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation (measures 6-10). The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p.* is present at the end of the system.

Third system of musical notation (measures 11-15). The melody is more active with sixteenth notes. A dynamic marking of *cresc.* is placed at the end of the system.

Fourth system of musical notation (measures 16-20). It starts with a dynamic marking of *f*. The melody and bass line continue with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation (measures 21-25). The music features a dynamic marking of *p.* and the instruction *marc. il canto*. The melody is more melodic and slower in feel.

Sixth system of musical notation (measures 26-30). The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line has a consistent eighth-note accompaniment.

31

35 *poco rit.* *a tempo*

39

44

48

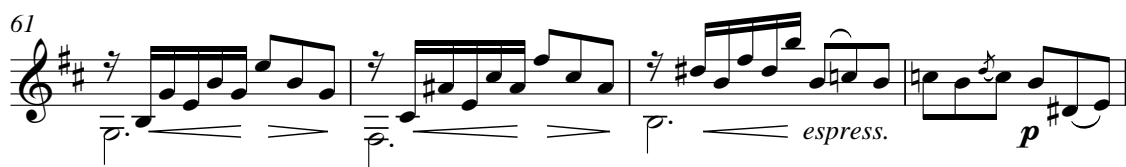
52

55 *leggiero*

57



61



65



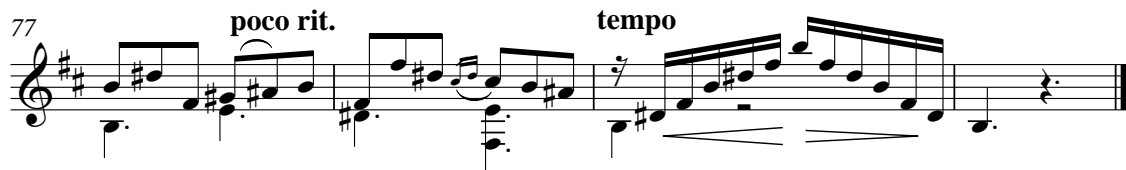
70



74



77



152  
Étude  
(Pizzicato)

Emilio Pujol

staccato la voix supérieure

pizzicato la voix inférieure

5

9

13

15

Étude n. 1

Vif et rythmé

Emilio Pujol

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The piece begins with a half note G3, followed by a series of eighth-note patterns. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) at the start, *p* (piano) at measure 2, and *ff* (fortissimo) at measure 14. The score includes several slurs and accents, and ends with a fermata over a final chord. Measure numbers 6, 10, 14, 18, 23, 27, and 31 are indicated at the beginning of their respective lines.

154  
Étude n. 2

Emilio Pujol

Léger

mp *p* *f*

*f* *f* *p*

*mp* *p* *f* *f*

*mf* *p*

13

15

poco rit.

17

tempo

mp

f

20

f

f

23

1.

2.

mp

f

Étude n. 3

Emilio Pujol

**Agité**

*mf*

4

7

10

**poco rit. .**



13 **tempo**

16

19

22

24

156

Exercices en forme d'études

(Principes élémentaires de technique moderne)

I

Emilio Pujol

Animé



## II<sup>1</sup>

Emilio Pujol

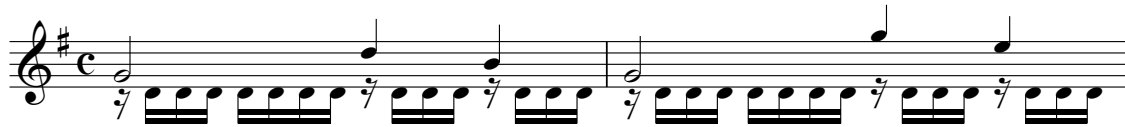
**Allegro**



## III<sup>2</sup>

Emilio Pujol

**Cantabile**



<sup>1</sup> *Cfr.*: Núm. 084, p. 154, en este volumen.

<sup>2</sup> *Cfr.*: Núm. 106, p. 187, en este volumen.

157  
Exercices en forme d'études

Deuxième cahier

I

Emilio Pujol

Animé

le chant de la basse sur la quatrième corde

3

5

7

9

11

13

15

D.C. al Coda ⊕

⊕

## II

Emilio Pujol

### Cantabile

le chant en tierces sur les deuxième et troisième cordes

Musical notation for measures 1-5, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of chords, primarily triads, with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 6-10, continuing the previous section with similar chordal and rhythmic patterns.

Musical notation for measures 11-15, continuing the previous section with similar chordal and rhythmic patterns.

le chant en tierces sur les quatrième et cinquième cordes doublé à l'octave sur la corde deuxième

Musical notation for measures 16-20, featuring a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of chords, primarily triads, with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line with repeat dots is present at the beginning of the section.

Musical notation for measures 21-25, continuing the previous section with similar chordal and rhythmic patterns.

Musical notation for measures 26-29, continuing the previous section with similar chordal and rhythmic patterns.

D.C. al Coda ⊕

Musical notation for measures 30-34, concluding the piece with a double bar line and a coda symbol. The music consists of a series of chords, primarily triads, with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

# III

Emilio Pujol

Andante

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 4/4 time. Measure 1 starts with a triplet of eighth notes. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some slurs and ties.

Musical notation for measures 6-8. The melody continues with quarter notes and eighth notes, featuring some slurs and ties.

Musical notation for measures 9-10. Measure 9 contains a triplet of eighth notes. Measure 10 features a triplet of eighth notes and a quarter note.

Musical notation for measures 11-12. Both measures feature a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 13-14. Measures 13 and 14 feature a triplet of eighth notes. Measure 14 also includes a quintuplet of eighth notes.

Musical notation for measures 15-16. Measures 15 and 16 feature a quintuplet of eighth notes.

Musical notation for measures 17-18. Measures 17 and 18 feature a quintuplet of eighth notes. The piece concludes with a final chord in measure 18.

# 158

## Fantasia Breve

De pasos largos y trabados sobre el nombre *Salcedo*

Emilio Pujol

**Despacio**



9



15



22







A mi querido discípulo y amigo Leandro ferrer

159

# Festívola

Danza catalana de espíritu popular

Emilio Pujol

**Allegretto**

*mf* *mp* *tr*

The first system of music is in 6/8 time and G major. It begins with a melody starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The dynamics are marked *mf* and *mp*. A trill is indicated above the final note of the first phrase.

**Cantabile e con grazia**

*mf*

The second system starts at measure 7 and changes to 2/4 time. The tempo is *Cantabile e con grazia*. The dynamics are marked *mf*. The melody features a series of eighth notes and quarter notes.

*cresc.* *sf* *f* *mp*

The third system continues in 2/4 time. It includes dynamic markings *cresc.*, *sf*, *f*, and *mp*. The melody is more rhythmic and expressive.

*f* *mp* *f* *mp* *con espressione*

The fourth system continues in 2/4 time. It features dynamic markings *f*, *mp*, *f*, and *mp*, along with the instruction *con espressione*. The melody is characterized by a series of chords and a more melodic line.

*rit.* *tempo* *mf*

The fifth system continues in 2/4 time. It includes tempo markings *rit.* and *tempo*, and a dynamic marking *mf*. The melody concludes with a triplet of eighth notes.

36 *f* *rit. 3* *p* *tempo* *mf*

43 *mp* *mf* *tr* *ff e deciso*

48 *Fine* *mp* *fff*

53

58

63 *p*

66

69

74

79

84

89

94

D.C. al Fine

160  
Homenaje a Tarrega

Emilio Pujol

Lento ma non troppo

Musical notation for measures 1-6. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second measure is marked piano (*p*). The piece concludes with a crescendo (*cresc.*) leading to a fermata.

Musical notation for measures 7-12. The piece continues in G major and common time. Measure 7 is marked forte (*f*). The piece concludes with a fermata.

Musical notation for measures 13-18. The piece continues in G major and common time. Measure 13 is marked mezzo-forte (*mf*). The second measure of this system is marked piano (*p*). The piece concludes with a fermata.

Musical notation for measures 19-24. The piece changes to B minor (two sharps) and 2/4 time. Measure 19 is marked mezzo-forte (*mf*). The piece concludes with a fermata.

Piu animato

Musical notation for measures 25-29. The piece is in B minor and 2/4 time. Measure 25 is marked mezzo-forte (*mf*). The piece includes a crescendo (*cresc.*) and ends with a forte (*f*) dynamic. The instruction *marcato il canto* is written below the first measure.

Musical notation for measures 30-34. The piece continues in B minor and 2/4 time. Measure 30 is marked mezzo-forte (*mf*). The piece concludes with a fermata.

Musical notation for measures 35-40. The piece continues in B minor and 2/4 time. Measure 35 is marked mezzo-forte (*mf*). The piece concludes with a fermata.

40

*f*

*p*

44

*f*

*p*

**Come prima**

49

*mf*

55

60

*espress.*

*leggiero*

**Poco piu lento, ma ritmico**

63

*p*

*mf cantabile*

*p*

66

*lontano*

*p*

*tristamente*

*ma sonoro*

*pizz.*

*pp*

A mi madre  
161  
Impromptu

Animé

Emilio Pujol

The first system of music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment.

The second system starts at measure 3. It includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *poco rit.* (poco ritardando) instruction. The dynamic marking changes to mezzo-piano (*mp*) at the end of the system.

The third system begins at measure 5 with a *tempo* marking. The dynamic marking is mezzo-piano (*mp*). The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line has a more active accompaniment.

The fourth system starts at measure 7. It features a *rit.* (ritardando) marking and a dynamic marking of mezzo-piano (*mp*). The melody is more melodic, and the bass line has a more complex accompaniment.

The fifth system begins at measure 9 with a *tempo* marking. The dynamic marking is mezzo-piano (*mp*). The melody returns to a more rhythmic eighth-note pattern, and the bass line is simple.

11 *mf* poco rit. . . tempo

14 *cresc.* *f* *cresc.*

16 *ff* *dim.* *rit..* *mp* tempo

18

20 *mf*

22

*sf*

24

*f* *agitato*

*accelerando e deciso*

26

*ff* *tempo*

*poco rit.*

28

*mp* *tempo*

*f*

30

*dim.* *riten.*

*accel.* *3* *tempo*

32

*f* *rit.*

*pp*



162  
La libélula

Emilio Pujol

Musical notation for measures 1-2. The piece is in 12/8 time. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 2 continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

Musical notation for measures 3-4. Measure 3 begins with a measure rest and a dynamic marking of *mf*. The melody continues with eighth notes. Measure 4 features a melodic phrase with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 5-6. Measure 5 starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The melody is composed of eighth notes. Measure 6 contains a melodic phrase with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 7-8. Measure 7 begins with a measure rest and a dynamic marking of *mf*. The melody continues with eighth notes. Measure 8 features a melodic phrase with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 9-10. Measure 9 starts with a treble clef and a dynamic marking of *p. plaintif*. The melody consists of eighth notes. Measure 10 continues the melodic line with a dynamic marking of *p. plaintif*.

Musical notation for measures 11-12. Measure 11 begins with a treble clef and a dynamic marking of *p. plaintif*. The melody consists of eighth notes. Measure 12 continues the melodic line with a dynamic marking of *p. plaintif*.

13

*f mp f mp mf > p mf > p*

15

17

*mf >*

19

*crescendo poco a poco*

21

*ff p. riten.*

22 **tempo**

*leggero e dim. p.*

## La seguidilla en el cortijo

Emilio Pujol

*p* *mf*  
*leggiero e deciso*

5

10 *f* *f*

14

18

22 *sf*

27

31

36 *mf* *p.* *f* *p.* *deciso*

40 *p.* *mf* *p.* *poco rit.*

44 *mf* *p.* *Tempo*

48 *con gallardia* *mf* *cantabile*

52 *mf*

56 *mf*

60 *rall.* *dim.* *A tempo*

64 *mf* *leggero e deciso*

68 *mf*

72

*f*

77

*f*

81

85

89

*f* *p*  
*sombrio*

94

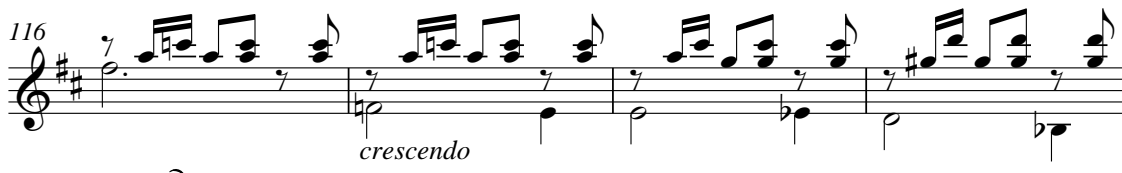
98

103

108

*crescendo*

112   
*espress. il canto*

116   
*crescendo*

120   
*ff*

125 

129 

133   
*f*

137   
*f p*

141   
*f*

145   
*ff*

150   
*fff*

164  
Manola del Avapiés

Tonadilla (dos guitarras)

Emilio Pujol

**Allegretto grazioso**

*mf*

9

15

22

30

Musical score for measures 30-37. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes at measures 31 and 35. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

38

Musical score for measures 38-45. The right hand continues the melodic development with a triplet at measure 39. The left hand accompaniment includes some rests and active bass lines.

46

Musical score for measures 46-53. The right hand has a melodic line with a triplet at measure 47. The left hand accompaniment is marked *mf* and features a steady eighth-note bass line.

54

Musical score for measures 54-59. The right hand features a triplet of eighth notes at measure 54 and a more active melodic line. The left hand accompaniment is active with chords and moving bass lines.

60

Musical score for measures 60-67. The right hand has a melodic line with a triplet at measure 60 and a fermata at measure 67. The left hand accompaniment includes a *VII* marking above measure 60 and a *XII* marking above measure 67.





27

Musical notation for measures 27-32. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a slur) and a key signature change from one sharp to two flats. The lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

33

Musical notation for measures 33-38. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with multiple triplet markings. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic flow.

39

Musical notation for measures 39-46. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with triplets and some rests. The lower staff has a more active accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns.

47

Musical notation for measures 47-51. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a triplet and some rests. The lower staff has a complex accompaniment with triplets and sixteenth-note runs.

52

Musical notation for measures 52-57. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with rests. The lower staff has a complex accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns.

a Peter van Es

165

# Manola del lavapies

Tonadilla (guitarra sola)

**Allegretto con grazia** ♩=200 Emilio Pujol

9

**Meno mosso e cantabile** ♩=168

15

23

31

39

47

1. 3 2. **Tempo primo**

55

*mf*

61

166  
Manola del Avapiés

Tonadilla

Emilio Pujol

Voz

(Recitado) Una ca - lle soli - ta - ria del ba - rrio del - Ava - piés.

Piano

8

Una es - qui - na mis - te - rio - sa es de no - che son las diez. Por el cen - tro de la ca - lle

14

un chis - pe - ro mo - ce - tón con - to - nea su fi - gu - ra ini - cian do una can - ción Y en una reja

21

escon-di - da, que más que reja es al - tar, La i-ma-gen de una Ma - no - la el

27

chis - pe - ro ve a - so - mar. (Cantado)

33

Cuan-do se rie-gan las flo-res? — A me-día no-che, (Recitado) ¿Por qué?

41 (Cantado) (Cantado)

Por-que ha-ce un ra-to que llo - ro, se se-ca pron - to: (Recitado) Jo-sué

Musical score for measures 41-48. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes in measures 41, 42, and 43, and another triplet in measure 44. The piano accompaniment mirrors these triplet patterns. The lyrics are: "Por-que ha-ce un ra-to que llo - ro, se se-ca pron - to: (Recitado) Jo-sué".

¿Es la ca-sa de la vir - gen lo que ve-o yo ahí de- trás?

Musical score for measures 49-55. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes in measure 49 and another triplet in measure 51. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in measure 50. The lyrics are: "¿Es la ca-sa de la vir - gen lo que ve-o yo ahí de- trás?".

Es la hi - ja de mi ma - dre,

Musical score for measures 56-59. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes in measure 56 and another triplet in measure 58. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in measure 57. The lyrics are: "Es la hi - ja de mi ma - dre,".

(Que ga - llar - do es el tru hán)

Musical score for measures 60-63. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a pair of eighth notes in measure 60 and another pair in measure 61. The piano accompaniment features a pair of eighth notes in measure 60 and another pair in measure 61. The lyrics are: "(Que ga - llar - do es el tru hán)".

64

(recitado) La pi-de una flor, la be-sa. Ella co-mienza a can-tar.

71

El chis-pe-ro se embe-leza, el idi-lio va a empe-zar. E-res de nie-ve y

78

— de ro<sup>3</sup>-sas y en tu pe-cho y tu gar-gan-ta. En-tre be-llasma

86

- ri-po<sup>3</sup>-sas hay un rui-se-ñor que

91

can<sup>3</sup>-ta. Hay en tu mi-ra-da cla<sup>3</sup>-ra ra-



96

- yos de luz que fas - ci - na. E - es tu son ri - sa di - vi - na y be

105

lí - si - ma es tu ca - ra. (Recitado) Y Así em - pezó un i - dilio, del ba - rrio del

112

A - va - piés, una no - che calu -

117

rosa, poco des - pués de las diez. 8va

167  
Nena

Célebre Canción

Moderato

Emilio Pujol

The first system of musical notation for 'Nena' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and grace notes (indicated by a '7' over the notes). The accompaniment is a steady eighth-note bass line.

The second system of musical notation continues the piece. It starts with a measure number '8' at the beginning. The melody features more triplet and grace note markings. The accompaniment remains consistent. The system concludes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

The third system of musical notation begins with a measure number '15'. It includes a repeat sign (double bar line with two dots) in the middle of the system. The melody continues with triplet and grace note markings.

The fourth system of musical notation starts with a measure number '20'. The melody continues with triplet and grace note markings. The accompaniment remains consistent.

The fifth system of musical notation begins with a measure number '26'. The melody continues with triplet and grace note markings. The accompaniment remains consistent.

31 *rit.* tempo

Musical notation for measures 31-36. Measure 31 starts with a ritardando (*rit.*) marking and a fermata over a quarter note. The tempo then returns to 'tempo'. The melody features several triplet eighth notes. The bass line consists of chords and single notes.

37

Musical notation for measures 37-42. The melody continues with triplet eighth notes and rests. The bass line features chords and single notes.

43

Musical notation for measures 43-49. The melody includes triplet eighth notes and rests. The bass line features chords and single notes.

50

Musical notation for measures 50-53. Measure 50 has a forte (*ff*) dynamic marking. Measure 53 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melody includes triplet eighth notes and rests. The bass line features chords and single notes.

54

Musical notation for measures 54-58. The melody includes triplet eighth notes and rests. The bass line features chords and single notes. A first ending (1.) and second ending (2.) are indicated for the final two measures.



# Omaggio a Chopin

## Preludio Romántico

**Andantino agitato**

Emilio Pujol

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes dynamic markings *mf*, *con anima sf*, and *mp*. There are accents and slurs throughout the passage.

Musical notation for measures 7-11. Measure 7 starts with *sf*. Measure 8 has a triplet of eighth notes. Measure 9 has a triplet of eighth notes and a *pp* marking. Measure 10 has a *mf* marking. Measure 11 ends with a *rit.* marking.

Musical notation for measures 12-16. Measure 12 has a *rit.* marking. The passage continues with various dynamics and articulations.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 is marked **Tempo** and *leggiero*. The tempo increases significantly.

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 has a *mf* marking. Measure 22 has a *sempre crescendo* marking. Measures 23 and 24 have *rubato* markings.

Musical notation for measures 25-29. Measure 25 has a *5* (quintuplet) and *rit.* marking. Measure 26 has a *tempo* marking. Measure 27 has a *fff* marking. Measure 28 has a *sf* marking and *cedendo* marking. Measure 29 has an *espress.* marking.

Musical notation for measures 30-33. Measure 30 has a *p* marking. Measure 31 has a *p* marking. Measure 32 has a *p* marking. Measure 33 is marked **Lento** and *espress.*

170  
Ondinas  
Estudio n. 7

Emilio Pujol

**Vivace**

*mp*  
*ma sonoro*

3

*poco rit*

5

7

*poco rit*

9

*p*

11

*cresc.*

13

*p*

15 *cediendo*

17 *p* *mp*

19 *cresc.* *mf*

21 *p* *mp*

23 *cresc.* *p* *subito* *poco rit.*

25 **Tempo primo** *mp*

27 *poco rit*

29

Musical notation for measures 29-30. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth notes with slurs and accents. The bass line has whole notes with slurs.

31

*poco rit*

Musical notation for measures 31-32. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has whole notes with slurs. The instruction "poco rit" is written above the staff.

33

Musical notation for measures 33-34. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has whole notes with slurs.

35

Musical notation for measures 35-36. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has whole notes with slurs.

37

*p*

Musical notation for measures 37-38. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has whole notes with slurs. The instruction "p" is written below the staff.

39

*cediendo*

Musical notation for measures 39-40. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has whole notes with slurs. The instruction "cediendo" is written below the staff.

41

*leggero ma perdendosi*

Musical notation for measures 41-42. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with eighth notes and slurs. The bass line has whole notes with slurs. The instruction "leggero ma perdendosi" is written below the staff.



A Enrique Vijande

171

# Paisaje

Estudio de trémolo sobre un motivo inédito de Tárrega

Emilio Pujol

**Allegretto**

*p*

3 **poco rit.**

5 **Tempo**  
*p* *pp*

7 *mp* *p*

9 *cresc.* *meno*

11 *f*

13 *p*

15 *poco rit.*

17 **Tempo**

19

21

23

24

26



39

41

*sf p*

42

43

44

*p*

46

48

poco rit. Tempo

*p*

50

*pp mp*

52 *p* *rfz*

54 *meno*

55 *f* *poco a poco diminuendo*

56

57 *mf*

59 *mf*

61 *p* *poco a poco crescendo*

63 *f* *p* *sonoro*

172  
Pequeña romanza

Emilio Pujol

Musical notation for measures 1-10. The piece is in 3/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is written on a treble clef staff. The first measure starts with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *mp* is present. The bass line consists of quarter notes and rests.

Musical notation for measures 11-19. Measure 11 is marked with the number 11. The melody continues with a trill in measure 12. The dynamic marking *mf* appears in measure 13. Measures 18 and 19 are first and second endings, marked with 1. and 2. respectively. The dynamic marking *sf* is present at the end of the first ending.

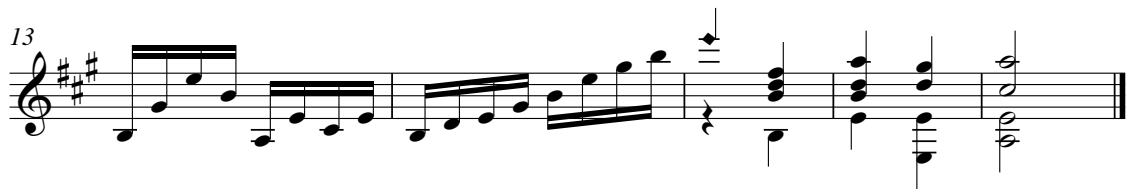
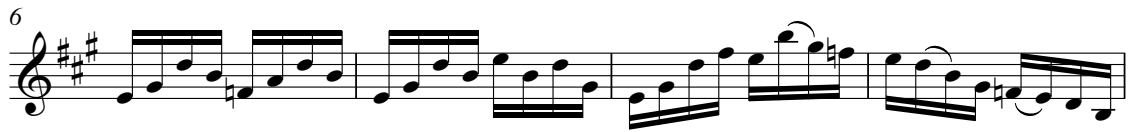
Musical notation for measures 20-28. Measure 20 is marked with the number 20. The melody features a trill in measure 21. The dynamic marking *sf* is present in measure 22. The bass line continues with quarter notes and rests.

Musical notation for measures 29-35. Measure 29 is marked with the number 29. The melody includes a trill in measure 30. The dynamic marking *mf* is present in measure 31. The tempo marking *poco rit.* is placed above measures 34 and 35, followed by *tempo* above measure 36.

Musical notation for measures 36-40. Measure 36 is marked with the number 36. The melody continues with a trill in measure 37. The dynamic marking *mf* is present in measure 38. Measures 39 and 40 are first and second endings, marked with 1. and 2. respectively.

173  
Preludio

Emilio Pujol



# Rapsodia valenciana

## Aubade, allegretto

Emilio Pujol

*p* près du chevalet tamboril y dulzaina *tr*

*poco a poco crescendo*

9

18 **Animez .63**

*le chant*

23

*en dehors*

26

29



32  $\text{♩} = 69$

35 *trm*

42 **Danse, animez toujours**

47 *cresc.*

51 *f* *f* *mf* *mp*

57 **Copla** *p* *f* *ff* *5* *ff*

*vigoureux, ad libitum*

63 *ff* *mf* *mf* *nat.* *5* *vigoureux*

*(dans le style populaire)*

69 *p* *mf* *tendrement* 5

74 *p* *f* *p* *energique* *p*

79 *avec fantaisie* *p* *mf* *f* *vigoureux* 5

84 *p* *pp* *lontano*

89 3

**Epilogue**  
93 *f* *mf* *p* 3

97 *rythmé* *lontano* 3 *poco cresc.* 3

102

*mp* *cresc.* *ff*

106

**lentement**

*p* subito

*energique et deciso*

111

**A tempo**

*f* *p*

*léger et lumineux*

*3* fusée

118

pizz.

*p* *cresc.*

124

*ff*

127

*ff*

175  
Riccercare

Pour deux guitares

Emilio Pujol

Andantino

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and common time (C). The music begins with a half note D4 in the upper staff and a half note D3 in the lower staff. The upper staff continues with quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and a triplet of D5, E5, F#5. The lower staff continues with quarter notes D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, and a triplet of D4, E4, F#4.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and common time (C). The music begins with a half note D4 in the upper staff and a half note D3 in the lower staff. The upper staff continues with quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and a triplet of D5, E5, F#5. The lower staff continues with quarter notes D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, and a triplet of D4, E4, F#4.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and common time (C). The music begins with a half note D4 in the upper staff and a half note D3 in the lower staff. The upper staff continues with quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and a triplet of D5, E5, F#5. The lower staff continues with quarter notes D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, and a triplet of D4, E4, F#4.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and common time (C). The music begins with a half note D4 in the upper staff and a half note D3 in the lower staff. The upper staff continues with quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and a triplet of D5, E5, F#5. The lower staff continues with quarter notes D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, and a triplet of D4, E4, F#4.

# 176 Romanza

Andante

Emilio Pujol

First system of musical notation, measures 1-3. The music is in 9/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with dotted half notes.

Second system of musical notation, measures 4-6. Continuation of the melodic and bass lines from the previous system.

Third system of musical notation, measures 7-9. Measure 9 ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Continuation of the piece.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Continuation of the piece.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. Measure 16 includes first and second endings. Measure 17 is marked with a tempo change to **Più mosso**. Measure 18 ends with a double bar line.

20

25

29

32

35

38

# Rosebud's lament

Emilio Pujol

**Andante**

5

7

10

13

16

19

178  
Sevilla  
Évocation

Emilio Pujol

Moderato

mf *mp* *mf*

8 *f* léger *mf* *mp*

13 *mf* *mp* 3

17 *p* *p*

20 *légèrement retenu*

22 3 3 3



24

*f* *sf* *rubato*

**Plus animé et cantabile**

27

*f* *p* *perdendosi* *f*

30

*f*

33

*f*

35

**Animé et rythmique**

Rasgueado près du chevalet

37

*p* *Danse lointaine*

42

49

Lent Animé et rythmique

*f* *p*

54

Lent mais très peu Animé et rythmique

*mf* *p*

59

Lent

*mf*

63

Animé

tambora

Lent

*perdendosi* *très sonore*

73

Animé et rythmique

pizz.

près du chevalet

*pp* *peu retenu et lointain*

78

*mf* *sombre* *mf*

81

*tr* *tr*

85 **Animez toujours**

Musical notation for measures 85-87. The piece is in 6/8 time. Measure 85 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A bass line with a dotted half note G3 is shown below. A hairpin crescendo begins in measure 85 and continues through measure 87.

Musical notation for measures 88-89. Measure 88 is in 3/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp. It features sixteenth-note runs with a '6' fingering. Measure 89 is in 2/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the sixteenth-note runs with a '6' fingering. A hairpin crescendo continues from the previous section.

Musical notation for measures 90-92. Measure 90 is in 3/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp. It features sixteenth-note runs with a '6' fingering, starting with a *fp* dynamic. Measure 91 is in 2/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the sixteenth-note runs with a '6' fingering, starting with a *ff* dynamic. Measure 92 is in 3/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp, featuring a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *ff* dynamic. A hairpin crescendo continues.

Musical notation for measures 93-97. Measure 93 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a *Rasgueado* section with a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 94 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the triplet. Measure 95 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the triplet. Measure 96 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the triplet. Measure 97 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the triplet. A hairpin crescendo continues.

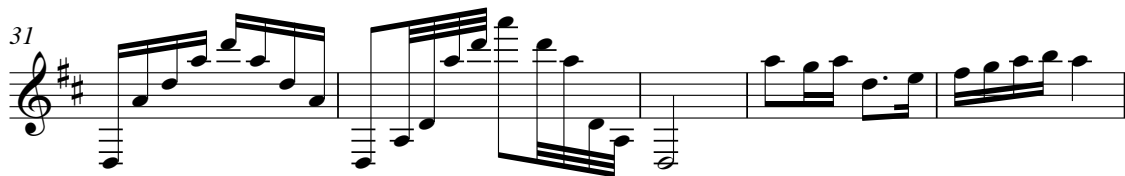
Musical notation for measures 98-99. Measure 98 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a triplet of eighth notes with a *f* dynamic. Measure 99 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the triplet with a *ff* dynamic. A hairpin crescendo continues.

Musical notation for measures 100-102. Measure 100 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a triplet of eighth notes with a *mf* dynamic. Measure 101 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the triplet with a *cresc.* dynamic. Measure 102 is in 3/8 time with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the triplet with a *fff* dynamic. A hairpin crescendo continues.



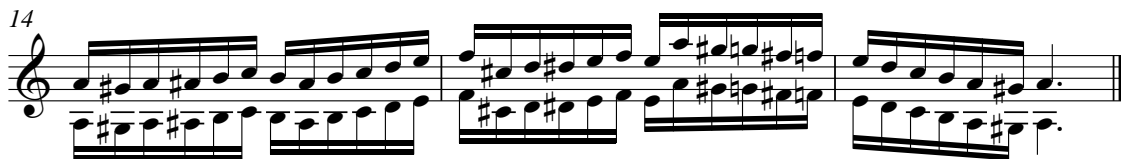
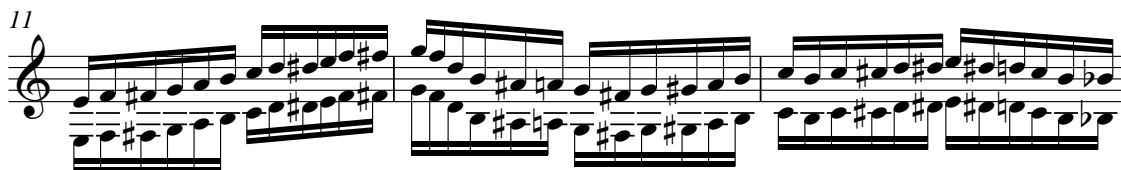
180  
(Obra sin título)

Emilio Pujol



181  
(Obra sin título)

Emilio Pujol



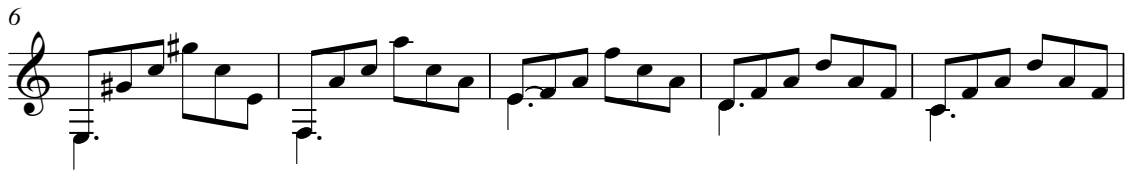
182  
(Obra sin título)

Emilio Pujol

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is characterized by a relentless sequence of triplet eighth notes. The first seven staves (measures 1-14) consist entirely of these triplet patterns, with some chromatic alterations in the lower half of the notes. The eighth staff (measures 15-18) provides a resolution, featuring a series of chords and a final cadence marked with a double bar line.

183  
(Obra sin título)

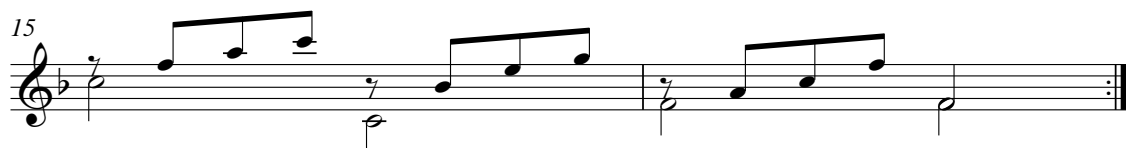
Emilio Pujol





184  
(Obra sin título)

Emilio Pujol



185  
(Obra sin título)

Emilio Pujol

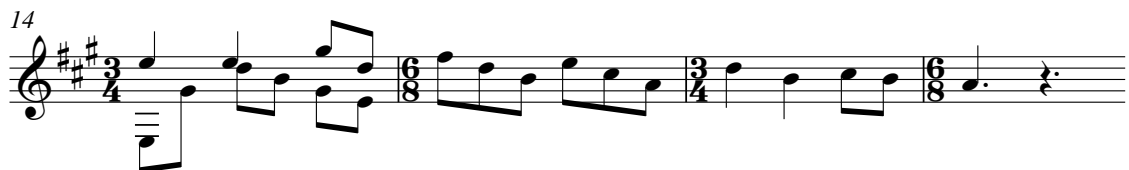
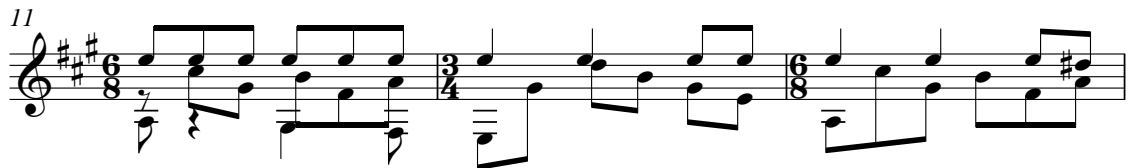
The first system of music is written on a single staff in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a sequence of eighth-note triplets. The first six triplets are grouped together, followed by a single triplet, and then another group of two triplets. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

The second system of music continues the melody from the first system. It features a similar pattern of eighth-note triplets. The first triplet is marked with a '4' above it, possibly indicating a fingering or a specific articulation. The bass line continues with the same eighth-note accompaniment.

The third system of music concludes the piece. It features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). Both endings consist of eighth-note triplets. The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending concludes with a final note. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.

186  
(Obra sin título)

Emilio Pujol



187  
(Obra sin título)

Emilio Pujol



188  
(Obra sin título)

Emilio Pujol

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with similar rhythmic complexity, including eighth and sixteenth notes and rests.

Third system of musical notation, measures 9-13. This system is characterized by a dense texture of sixteenth-note runs in the upper voice, with a more sparse accompaniment in the lower voice.

Fourth system of musical notation, measures 14-18. The music features intricate sixteenth-note passages in both the upper and lower voices.

Fifth system of musical notation, measures 19-23. The notation shows a continuation of the complex rhythmic and melodic patterns, with a focus on sixteenth-note textures.

Sixth system of musical notation, measures 24-27. The music concludes with a series of sixteenth-note runs and rests, maintaining the intricate rhythmic style.

28

Musical notation for measures 28-32. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with accents. The bass line features chords and single notes.

33

Musical notation for measures 33-37. The key signature is one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line includes chords and single notes.

38

Musical notation for measures 38-42. The key signature is one sharp (F#). The melody features eighth and sixteenth notes. The bass line includes chords and single notes.

43

Musical notation for measures 43-47. The key signature is one sharp (F#). The melody includes eighth and sixteenth notes. The bass line features chords and single notes.

48

Musical notation for measures 48-52. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line includes chords and single notes.

53

Musical notation for measures 53-57. The key signature is one sharp (F#). The melody features eighth and sixteenth notes. The bass line includes chords and single notes.

58

63

67

71

75

79

189  
(Obra sin título)

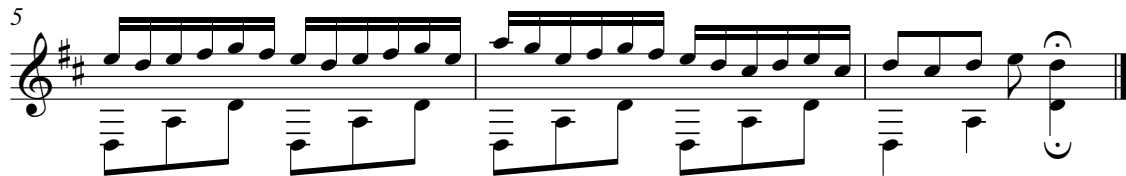
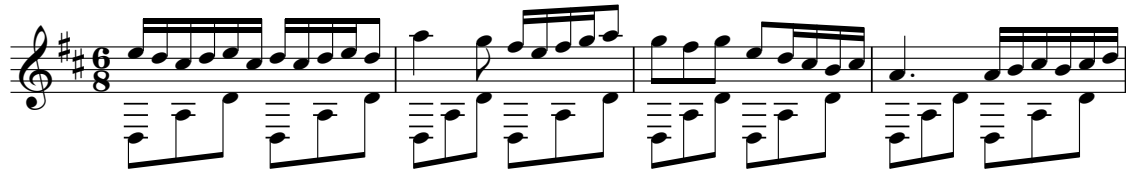
Emilio Pujol





190  
(Obra sin título)

Emilio Pujol



# Triptyque campagnard

Études sur cordes à vide pour la main droite seulement

## I. Aube

Emilio Pujol

**Lent**  
Tambora  
*ppp*  
Ombres

8  
anîmez

13  
clartés oiseaux léger

16  
*p* rossignol

18  
*p* reponse caille près du chevalet

21

près du chevalet

coq lointain

26

tambourin et chalumeau

6 6 6 6  
f glisse lointain p

29

mf  
approchant peu à peu approchant toujours

34

tambora

f

39

♩=116

f

43

rasgueado

cresc. e accel. éclat de soleil fff fff

## II. Bucolique

Emilio Pujol

Modéré

Musical notation for measures 1-5. The piece is in common time (C) and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is simple and pastoral. The text *Brebis et moutons* is written below the first few notes, and *poco cresc.* is written below the later notes. The word *sonaille* is written below the final note of the first line.

Musical notation for measures 6-10. The melody continues with a similar pastoral character. The word *sonaille* is written below the notes in measure 8.

Musical notation for measures 11-13. The melody continues with a similar pastoral character.

Musical notation for measures 14-16. Measures 14-15 feature a rapid sixteenth-note passage with a fingering of 5. The text *chienberger* is written below the first measure of this passage. The melody then continues with a similar pastoral character.

Musical notation for measures 17-19. The melody continues with a similar pastoral character. The word *léger* is written below the notes in measure 18.

Musical notation for measures 20-24. Measures 20-21 feature a rapid sixteenth-note passage with a fingering of 4. The text *pizz.* and *simile* are written below the notes in measure 21. The melody then continues with a similar pastoral character.

23

**Lent et plaintif** ♩=76  
 29 Le berger (récit):  
 Cor meu, re - po-sat calm a l'in - finit mentr' el ra mat tran - quil, amb

35  
 goig pas - tura; fruint de quant - li dona la na - tura, al mes

42 **retour**  
 fecond del jorn i de la nit.

49 *rall.* ♩=69  
 écho *p*

56  
 très loin *ppp*  
 plus loin

### III. Fête

Animé

Emilio Pujol

Cloches

Musical notation for measures 1-5. The music is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The dynamic starts at *f* and ends at *ff*.

Musical notation for measures 6-10. The music continues with eighth notes and includes a triplet of eighth notes in measure 10. The dynamic is *f*.

Musical notation for measures 11-17. The music changes to 3/4 time and is marked 'Valse, vif et gai' with a tempo of ♩=160. The dynamic is *f* and the instruction 'avec bravoure' is present.

Musical notation for measures 18-24. The music is marked 'percussion' and has a dynamic of *mf*.

Musical notation for measures 25-32. The music has a dynamic of *mf*.

Musical notation for measures 33-39. The music has a dynamic of *f*.

40 **Air de Sardane** ♩=100  
*mf* bien rythmé gai

48 tenora  
*simile*

57  
*mf*

65 tambora nat. gai

72 tenora

81 retour  
*espacez*

89 pizz. strident gai

A Cristina Vijande

192

# Triquilandia

Jugando al escondite

Emilio Pujol

**Allegretto**

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) hairpin. The melody consists of quarter notes and eighth notes with rests.

Musical notation for measures 4-6. The melody continues with quarter notes and eighth notes. A piano (*p*) hairpin is present in measure 5.

Musical notation for measures 7-10. Measure 7 starts with a piano (*p*) hairpin. Measure 8 has a mezzo-forte (*mf*) hairpin. Measure 9 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 10 has a piano (*p*) hairpin.

Musical notation for measures 11-13. Measure 11 has a piano (*p*) hairpin. Measure 12 has a mezzo-forte (*mf*) hairpin. Measure 13 has a piano (*p*) hairpin.

Musical notation for measures 14-16. Measure 14 has a mezzo-forte (*mf*) hairpin. Measure 15 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. Measure 16 has a piano (*p*) hairpin and a fermata.



18

*mf*

23

*p* *f*

28

*mf* *dim.* *p lontano* *mp* **meno**

35

*pizz.* *rall.* **Tempo primo** *f*

39

*p* *scherzando* *f* *deciso* *ff*

## Trois morceaux espagnols

I. Tonadilla<sup>1</sup>

Vif et gracieux

Emilio Pujol

The musical score is written on a single staff in 3/8 time. The melody begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass line consists of chords, primarily dyads, with some triplets. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The piece is titled 'I. Tonadilla' and is by Emilio Pujol. The tempo is 'Vif et gracieux'.

<sup>1</sup> Cfr. Número 165, p. 296, en este volumen.

## II. Tango

Emilio Pujol

Mouvement de Tango

Measures 1-6 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody features eighth-note patterns and triplet markings (3). The bass line consists of chords and single notes, some marked with an asterisk (\*).

Measures 7-11. The music continues with triplet markings (3) and an *espress.* (espressivo) dynamic marking. The melody is more active with slurs and accents.

Measures 12-18. This section features several triplet markings (3) and a more complex rhythmic pattern in the bass line. The melody is characterized by slurs and eighth-note runs.

Measures 19-23. The music includes a *gracieux* (graceful) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. It features a *pizz.* (pizzicato) marking and continues with triplet markings (3) and slurs.

Measures 24-28. The final section of the page shows triplet markings (3) and a continuation of the rhythmic and melodic motifs established in the previous measures.

29

34

39

44

*f* près du chevalier *ff* *f* *mf*

49

*f* *légèrement reten.*

54

*f* *ff*

59

*ff*

63

*ff*

69

*p*

74

*p*

79

*espress*

85

*p* *pizz.*

### III. Guajira

Emilio Pujol

Rythmique et animé

pizz. stridente

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is *mf*.

Musical notation for measures 6-10. The music continues with the rhythmic pattern. The dynamic marking is *f*. The instruction *pizz.* is present above the staff.

Musical notation for measures 11-15. The music continues with the rhythmic pattern. The dynamic marking is *f*. The instruction *cresc.* is present below the staff.

Musical notation for measures 16-19. The music continues with the rhythmic pattern. The dynamic marking is *mp*. The instruction *léger et énergique* is written below the staff. The dynamic marking *p* is present at the end of the line.

Musical notation for measures 20-24. The music continues with the rhythmic pattern. The dynamic marking is *mf*. The instruction *cresc.* is present below the staff.

Musical notation for measures 25-29. The music continues with the rhythmic pattern. The dynamic marking is *mf*.

Musical notation for measures 30-34. The music continues with the rhythmic pattern. The dynamic marking is *mf*.

35

40

*peu rubato*

45

*poco rit.* **tempo**  
*espress.* **pizz. strid.**

50

**f** **pizz.** **pizz. strid.**

55

**pizz.** **pizz. strid.** **accel.**  
**pizz.**

60

**nat.** **f** **cresc.** **pizz. ouvert**

65

**cresc.** **ff**

70

**nat.** **sf** **ff** *le chant très doux*

74 *et en dehors* **cresc.** *espress.* **f**

79 *passioné* *léger*

83 **poco rit.**

87 **tempo** *léger* *le chant en dehors*

91 *rit.* *resolu*

95 **tempo** *pizz. strid.* *pizz. nat* *nat.* *pizz. strid.* *energique*

101 *rit.* *lent* **Ad libitum** **f** **mf**


104 **3** **3**



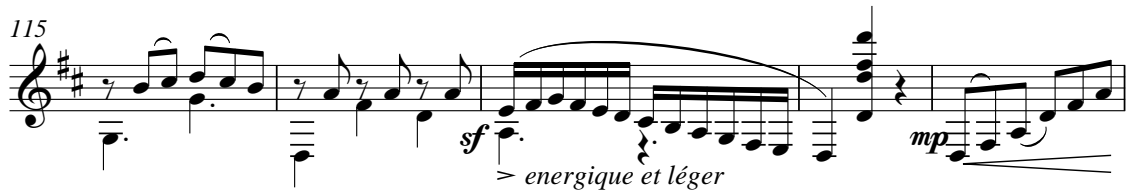
107



**A tempo**  
110 pizz.  
*mf*



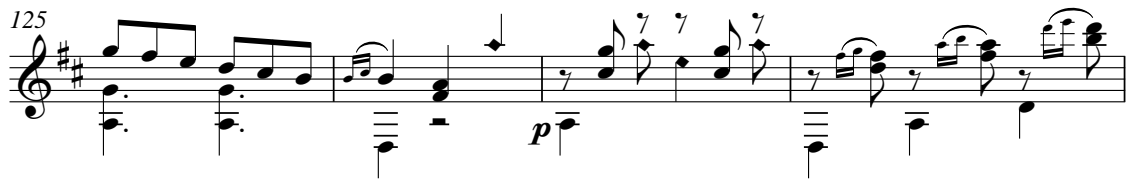
115  
*sf* > *energique et léger* *mp*



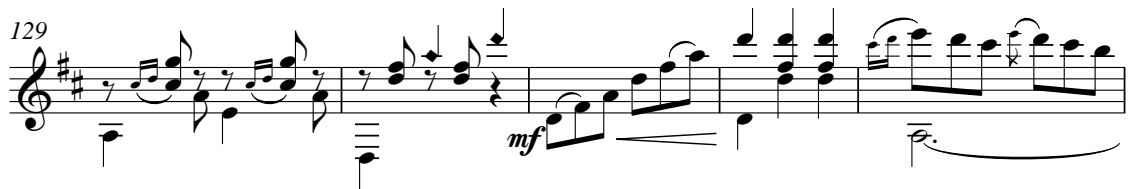
120  
*espress.*



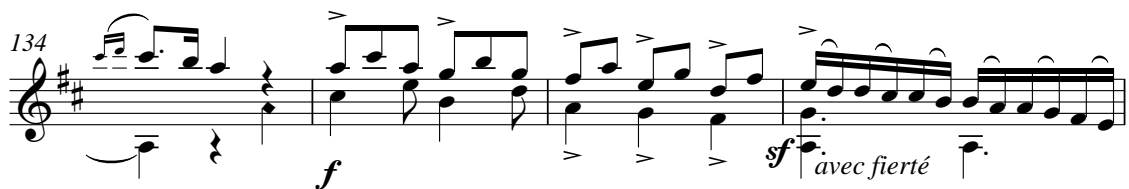
125  
*p*



129  
*mf*



134  
*f* *sf* avec fierté



138  
*ff* *p* *cresc.*



143 *ff* *pizz. strid.*

148 *f* *pizz.*

153 *ff* *lent* *rubato* *ff*

157 *douloureux* *Tempo primo* *pizz.* *ppp*

162 *pp* *p*

167 *nat.* *pizz.* *cresc.*

172 *toujours cresc.* *nat.* *pizz.*

175 *nat.* *ff* *fff*

## Troisième triquilandia

## I. Le petit grenadier

Emilio Pujol

**Animé et rythmique**

8

14

19

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one sharp (F#). The second system starts at measure 8 and includes a repeat sign. The third system starts at measure 14 and also includes a repeat sign. The fourth system starts at measure 19 and concludes with a double bar line. The overall style is lively and rhythmic, as indicated by the tempo marking 'Animé et rythmique'.

## II. Cantilène

Emilio Pujol

**Animé**

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a 'Ritornello' section (measures 1-4) and a 'Còpla' section (measure 5). The 'Ritornello' consists of eighth-note triplets. The 'Còpla' section features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and another triplet of eighth notes.

Ritornello Còpla

6

Musical notation for measures 6-10. This section continues with eighth-note triplets and quarter notes in 3/4 time.

11

Musical notation for measures 11-13. Measures 11 and 12 feature eighth-note triplets. Measure 13 is a 'ritornello' consisting of a quarter note followed by a quarter rest.

ritornello

14

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 is a quarter rest. Measures 15 and 16 feature eighth-note triplets. Measure 17 is a quarter note. The tempo marking 'poco rit.' is placed above measure 14.

poco rit. . .



# 195 Tyrolienne

Air de danse pour deux guitares

Emilio Pujol

Animé et gracieux

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a melodic line marked *mf*. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment, starting with a *p* dynamic and including a *pizz.* (pizzicato) instruction. The music features characteristic Tyrolean rhythms with eighth and sixteenth notes.

The second system of music continues the piece from measure 5. The upper staff shows a melodic line with a *pizz.* instruction. The lower staff continues the accompaniment with a *p* dynamic. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

The third system of music begins at measure 9. The upper staff features a melodic line with a *p* dynamic and the instruction *ma sonoro*. The lower staff provides a steady accompaniment with a *p* dynamic. The music maintains its lively and graceful character.

The fourth system of music starts at measure 13. The upper staff has a melodic line marked *f* with the instruction *deciso e legg.* (decisive and light). The lower staff continues the accompaniment with a *f* dynamic. The piece concludes with a final melodic flourish in the upper staff.

17

*f* *p* *cresc.*

21

*f* *mf* *con tenerezza*

23

26

*grazioso*

29

*cresc.* *f* *mf* *legg.*

33

*mf* *pizz.* *p*

38

42

46

*écho*

49

*mf deciso e legg.* *f*



# 196

## Vals íntimo

Hoja de álbum núm. 2

Emilio Pujol

8

15

*rit.* 1. 2. **più mosso**

21

27

*p* *doloroso*

33

1. 2. **Tempo primo**

39

*p*

46

## Variations sur un thème obsédant

## Thème

Emilio Pujol

The musical score for the Theme consists of three staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff contains measures 1 through 7. The second staff, starting at measure 8, includes a repeat sign at the beginning. The third staff, starting at measure 12, concludes with a double bar line and repeat dots.

## Variation I

The musical score for Variation I consists of four staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff, starting at measure 17, is marked 'Animé' and features a more active melodic line. The second staff starts at measure 22 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 27 and features a long slur over several notes. The fourth staff, starting at measure 30, concludes with a double bar line and repeat dots.

## Variation II

33 **Air, lentement**

Musical score for Variation II, measures 33-48. The piece is in 3/4 time and marked "Air, lentement". It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems of two staves each. Measure 33 starts with a treble clef and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The bass line consists of a half note G3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 48.

## Variation III

49 **Napolitaine**

Musical score for Variation III, measures 49-64. The piece is in 6/8 time and marked "Napolitaine". It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems of two staves each. Measure 49 starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a half note G3. The piece includes a triplet of eighth notes in measure 52 and another triplet in measure 63. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 64.

## Variation IV

### 67 **Energique et rythmé**

*mf* *mf*

*ff* *mf*

*cresc.* *f* *glissando* *f*

## Variation V

### 99 **Majeur**

*rit.*

### 107 **Tempo**

*p* *leggiero*

# Variation VI

## 115 Barcarolle

Musical notation for measures 115-119. The piece is in common time (C) and features a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 119. A 6/8 time signature change is indicated at the end of measure 119.

Musical notation for measures 120-123. The piece continues in 6/8 time with a treble clef. The melody features eighth and sixteenth notes. The bass line includes triplets of eighth notes. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at measure 123.

Musical notation for measures 124-127. The piece continues in 6/8 time with a treble clef. The melody features eighth and sixteenth notes. The bass line includes triplets of eighth notes. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 127.

Musical notation for measures 128-132. The piece continues in 6/8 time with a treble clef. The melody features eighth and sixteenth notes. The bass line includes triplets of eighth notes. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at measure 128. A 4/4 time signature change is indicated at the end of measure 132.

Musical notation for measures 133-137. The piece continues in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 137.

Musical notation for measures 138-141. The piece continues in 4/4 time with a treble clef. The melody features eighth and sixteenth notes. The bass line includes triplets of eighth notes. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at measure 141.

Musical notation for measures 142-143. The piece continues in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes. A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 143.

Musical notation for measures 144-147. The piece continues in 4/4 time with a treble clef. The melody features eighth and sixteenth notes. The bass line includes triplets of eighth notes. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at measure 144. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 147.



# Variation Finale

**Vif**

163

165

167

169

172

174

176

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in common time (C). The tempo is marked 'Vif'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of seven systems of music. Each system begins with a measure number (163, 165, 167, 169, 172, 174, 176). The music is characterized by a constant eighth-note rhythmic pattern. The first six systems (measures 163-174) feature a steady eighth-note melody with various accidentals (sharps, naturals, flats) and are supported by a bass line of chords. The seventh system (measures 176-178) concludes with a more complex bass line, including a double bar line with repeat dots and a final cadence.

# 198 Veneciana

Emilio Pujol

Modéré

Musical notation for measures 1-9. The piece is in 3/8 time and G major. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *mf* dynamic. The melody is characterized by eighth-note patterns and chords.

Musical notation for measures 10-18. The melody continues with eighth-note patterns and chords, maintaining the *mf* dynamic.

Musical notation for measures 19-26. Measure 19 includes a first ending bracket. Measure 20 features a triplet of eighth notes marked *passionné*. Measure 21 has a triplet of eighth notes marked *léger*. Measures 22 and 23 are marked *mf*.

Musical notation for measures 27-32. Measure 27 is marked *f*. Measure 28 has a triplet of eighth notes marked *léger*. Measure 29 has a triplet of eighth notes marked *mp* and *doux*. Measure 30 has a first ending bracket. Measure 31 has a first ending bracket. Measure 32 has a first ending bracket.



35

2.

44

53

*léger*

61

67

*mp* *p*

199  
Ventolera

Emilio Pujol



A Déric Kennard

200  
Villanesca  
Danza campesina

Emilio Pujol

**Allegretto**

6

11

**Meno mosso**

16

21

**Andantino**

26

**quasi andante**

**Tempo primo**

31

36

*f* *p*

41

*f* *p* *mf*

46

Meno mosso

*mf* *mf*

51

*mf* *f* *mf*

56

Andantino

*mf* *ff*

61

Quasi adagio

accel. .

*pp* *ff*

63

Tempo primo

*p*

67

*f*

72

*f* *p*

77

*cresc.* *f* **Meno mosso**

82

88

**Andantino**

93

**Quasi andante** *p* **Tempo primo** *p*

98

*ff* 3